سنسکرت شاعری
عنبر بہرائچی

سنسکرت شاعری

عنبر بہرائچی

Sanskrit Shairi

By: **Ambar Bahraichi**

نام کتاب	:	**سنسکرت شاعری**
شاعر	:	**عنبر بھرائچی**
پتہ	:	غزل آشرم، 590، نزد SGPGI، پوسٹ آفس SGPGI رائے بریلی روڈ، لکھنؤ۔226014
سرورق	:	عارف ایوبی
تعداد	:	تین سو
سال اشاعت	:	۲۰۰۹
کمپوزنگ	:	امام الدین خان، لکھنؤ۔ پہچان پبلی کیشنز، الہ آباد
طابع	:	کیشو آفسیٹ پریس، الہ آباد
قیمت	:	Rs. 250/-

زیر اہتمام:

پہچان پبلی کیشنز، ا۔ برن تلہ، الہ آباد۔211003

Mobile: 09305981574 Phone:0532-2260225

ملنے کے پتے:

۱۔ غزل آشرم، 590۔ نزد SGPGI، پوسٹ آفس SGPGI رائے بریلی روڈ، لکھنؤ۔226014

۲۔ پہچان پبلی کیشنز، ا۔ برن تلہ، الہ آباد۔211003

۳۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڈھ۔202002

انتساب

اپنے مرحوم چچا مشتاق احمد صاحب

کی

جفاکشی اور مظلومیت

کے نام

مصنف کی دیگر تصانیف

☆ اقبال ایک ادھیین (ہندی مضامین کا مجموعہ)

☆ ہا بھنشکر من (تخلیقی رزمیہ)

☆ دوب (غزلوں اور نظموں کا مجموعہ)

☆ سوکھی ٹہنی پر ہریل (نظموں کا مجموعہ)

☆ لم یاتِ نظیرک فی نظرٍ (تخلیقی رزمیہ)

☆ سنسکرت شعریات (تحقیق وتنقید)

☆ خالی سیپیوں کا اضطراب (غزلوں کا مجموعہ)

☆ سنسکرت بوطیقا چند جہات (تحقیق وتنقید)

☆ گمنام جزیروں کی تمکنت (نظموں کا مجموعہ)

☆ سوکھی ٹہنی پر ہریل (نظموں کا مجموعہ) دیوناگری رسم الخط میں راج کمل پرکاشن، نئی دہلی

☆ آنند وردھن اور ان کی شعریات (تحقیق وتنقید)

زیر اشاعت

☆ روپ انوپ (نعتیہ مجموعہ)

☆ سُوا پنکھی مٹیوں کی سوندھی گمک (نظموں کا مجموعہ)

فہرس

دیباچہ

ہندوستان کی سرزمین پر آریوں کی آمد ایک نئے انقلاب کا پیش خیمہ تھی۔ اس کا ٹکراؤ وادیٔ سندھ کی ایک ایسی تہذیب سے ہوا تھا جو شہری تہذیب تھی۔ ظاہر ہے کہ اس تہذیب کی لسانی فتوحات آریوں کے لسانی سرمایہ سے کمتر نہیں تھیں۔ مفتوح قوم کے لسانی اثرات آریوں کی لسانی فکر پر بھی پڑے۔ چوں کہ آریہ ایران، ایشیا مائنر اور ہندوستان کے شمالی اور مغربی حصوں میں پھیل گئے تھے اس لئے لسانی ردوقبول کے سبب آریوں کی زبان میں بھی تغیرات لازمی تھے۔ بہرحال آریوں کی اصل زبان بعد میں ایرانی اور ہندوستانی آریوں کی زبانوں کا سرچشمہ بنی۔ اے. بی. کیتھ (A. Berriedale Keith) اس ضمن میں رقم طراز ہیں۔[۱]

''ان ہندوستانی زبانوں کے بارے میں قدیم ترین ثبوت رگ وید ہے ویدوں کی رچاؤں کے اس ضخیم مجموعہ کی زبان صاف طور پر مذہبی پیشواؤں یعنی پُروہتوں سے تعلق رکھنے والی اور روایتی ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ قدیم زمانے سے مختلف مقامات کی مختلف علیحدہ علیحدہ جماعتوں میں مقابلے کے جذبات بھرے ہوئے تھے۔ جن سے مذہبی پیشواؤں کی نسل کے ذریعہ ویدی شاعری صیقل ہوتی رہی۔ چند ایسی رچائیں بھی ہیں جن کی تخلیق پنجاب میں ہوئی۔ دوسری رچاؤں یا سوکتوں کی تخلیق اس علاقے میں ہوئی تھی جس کو برہمن تصانیف میں کُرُوؤں[۲] اور پنچالوں کی رہائش گاہ مانا گیا ہے...... ان حالات کے سبب یہ فطری امر ہے کہ رگ وید کی زبان میں مختلف مقامی بولیوں کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ رگ وید کی زبان کے مسلسل ارتقا کا تعاقب، بعد کے ویدی ذیلی مجموعوں اور برہمن تصانیف کے ساتھ ساتھ غیر ویدی سنسکرت تک کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ ارتقاء ایک مخصوص طرح کا ہے۔ یہ عوامی زبان کا ایسا فطری ارتقا نہیں ہے جو روایتی نشو ونما سے غیر متاثر

۱۔ History of Sanskrit Literature- p-2

۲۔ دلی کے آس پاس کے رہنے والے

اور صرف ونحو سے متعلق مطالعہ سے قابو میں نہ رہا ہو۔ ان قبائلیوں کی زبان میں جن کے مذہبی پیشواؤں کے ذریعہ رگ ویدی رچاؤں کی تخلیق ہوئی، بلاشبہ لسانی تغیر وتبدل کے سارے فطری اسباب اپنا کام کر رہے تھے۔ اس تبدیلی میں بہت ممکن ہے اور تیزی اس وجہ سے آئی کہ شمال کے قدیم ترین باشندے 'منڈا' اور 'دروڑ' قبائل آریوں کے قابو میں آ گئے تھے جس سے عوام میں غیر آریائی عناصر کی لگاتار افزائش ہو رہی تھی لیکن کم سے کم عوام کی اشرافیہ جماعتوں میں زبان کی تبدیلی کے بارے میں مخالفت کا جذبہ کام کر رہا تھا۔ کیوں کہ اس عہد میں بھی ویدی زبان کا لگاتار استعمال ہو رہا تھا اور ویدی ادب کا سنجیدگی کے ساتھ مطالعہ ہو رہا تھا۔ ایک وجہ یہ بھی تھی کہ سنسکرت صرف ونحو کے علماء نے اپنی مخصوص خدمات پیش کی تھیں......زبان کی فطری زندگی میں توڑ پھوڑ اور باز ترتیبی کا سلسلہ برابر چلتا رہتا ہے۔ اظہار کے پرانے سانچے معدوم ہو جاتے ہیں اور نئے سانچے نمو پزیر ہو جاتے ہیں۔ سنسکرت میں صرف ونحو کے ماہرین نے غیر اصولی تجربات کی علیحدگی اور متبادل شکلوں سے اجتناب کی راہ کو تو اپنا لیا اور وہ اس کو معاصر پراکرت زبانوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ دور تک بھی لے گئے لیکن انہوں نے کسی تازہ لفظی شکل کو شاید ہی قبول کیا ہو۔ اس طرح آریوں نے ایک منظم اور خالص زبان کو جنم دیا جو حقیقی معنی میں سنسکرت تھی۔[1] کیتھ اس امر پر بھی روشنی ڈالتے ہیں کہ بعض علماء کا یہ موقف ہے کہ غیر ویدی سنسکرت ایک مصنوعی زبان ہے، جس کو برہمنوں نے ویدی زبان کے تعاون سے اپنی پراکرت زبان کو صیقل کر کے بودھوں کے ذریعہ پالی زبان میں ایک خوبصورت ادب کی تخلیق کے ردعمل کی شکل میں نشو ونما کی تھی۔ کیتھ کہتے ہیں کہ ہمیں سنسکرت صرف ونحو کے ماہرین کی کوششوں کو اتنی اہمیت نہیں دینا چاہئے کہ ہم بھی اس موقف کی تائید میں سنسکرت کو ایک مصنوعی زبان مان لیں۔ کیتھ مانتے ہیں کہ حقیقت یہ ہے کہ ویدوں، برہمنوں، آرنیکوں (आरण्यकों) اور اُپنشدوں میں ویدی زبان کا سلسلے وار ارتقاء دکھائی پڑتا ہے۔ یہ بھی واضح ہے کہ پاڑنِ (पाणिनि) کی زبان، برہمنوں اور قدیم اُپنشدوں کی زبان سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اس سے نزدیک ہے۔ کیتھ کہتے ہیں کہ اور اگر حقیقت میں غور کیا

[1] History of Sanskrit Literature- p-4

جائے تو غیر ویدی سنسکرت میں ایسا کوئی نشان بھی نہیں دکھائی دیتا ہے جس سے اسے مصنوعی زبان کا درجہ دیا جا سکے۔

کیتھ آگے چل کر ایک بہت اہم نکتہ اٹھاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ پاڑنِ (पारिआनि) کے زمانے میں اور ان کے بعد کے عہد میں ہندوستان کے معاشرتی حالات کا تجزیہ کرنا بھی بہت ضروری ہے۔ کیتھ کہتے ہیں کہ انگلینڈ میں آج کل بولی جانے والی اور لکھی جانے والی انگریزی زبان کی اقسام میں پیچیدگی اور تنوع موجود ہیں۔ ہندوستان میں ذات، برادری، خاندان اور انسانی جماعتوں کی تفریق تو بہت زیادہ تھی اس لئے لسانی صورت حال اور زیادہ پیچیدہ تھی۔ اور یہ بات بھی روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ سنسکرت برہمنی تہذیب کی زبان تھی اور یہ برہمنی تہذیب برابر ارتقا پزیر تھی۔ کیتھ کہتے ہیں کہ حالانکہ برہمنی مذہب کو پانچویں صدی قبل مسیح میں نئے مذاہب کے ساتھ خصوصاً بودھ اور جین مذاہب کے ساتھ مقابلہ کرنا پڑ رہا تھا۔ بودھ تصانیف سے ہی ہمیں برہمنوں کے مذہب کی اہمیت کا ثبوت مل جاتا ہے۔ کیتھ ایک بہت اہم بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ بدھ کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ معلوم پڑتا ہے کہ ان کی کوشش برہمن مذہب کی عینی قدروں کو ختم کرنے کے لئے نہیں تھی۔ ان کی کوشش یہی تھی کہ حقیقی برہمن کی مخصوص خصوصیات کی شکل میں جو مقام، پیدائش کو ملا تھا وہ مقام لیاقت اور عمل کو دلا دیا جائے۔ اور اس طرح برہمن مذہب کی باطنی ساخت کو ہی تبدیل کر دیا جائے۔ معاشرتی مذہبی رسوم اور گھریلو مذہبی رسوم سنسکرت میں ہی ہوتے تھے۔ اور تعلیم برہمنوں کے ہاتھ میں تھی۔ اس طرح یہ صورت حال مسلمانوں کی آمد تک بنی رہی اور ہندوستان کی زبانوں میں سنسکرت کی اہمیت سب سے زیادہ رہی۔ کیتھ کہتے ہیں کہ پاڑنِ (पारिआनि) نے سنسکرت کے لئے لفظ 'بھاشا' کا استعمال کیا تھا۔ اس سے مراد عام طور پر بول چال کی زبان ہی ہے۔ ہمارے یہاں اردو میں بھاشا سے مراد برج بھاشا ہی ہے۔ اردو کے بہت سے معصوم پڑھے لکھے لوگ بھی سنسکرت کو ہندی کہہ جاتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ میرابائی کو راجستھانی کی بجائے ہندی کی شاعرہ، تلسی داس کو اودھی کی بجائے ہندی کا شاعر اور سورداس کو برج بھاشا کی بجائے ہندی کا شاعر کہہ دیا

جاتا ہے۔ بہر حال سنسکرت صرف ونحو کے علماء یعنی یاسک (यास्क) پاڑِنِ (पाणिनि) اور کاتیاین (कात्यायन) نے سنسکرت زبان کی پاکیزگی کو بنائے رکھنے کی کوششیں کیں۔ کیتھ ہمیں بتاتے ہیں کہ پتنجلی (पतंजलि) کا یہ شفاف موقف تھا کہ صرف ونحو کا مقصد یہ نہیں ہے کہ الفاظ کو خلق کیا جائے بلکہ اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ الفاظ کا غیر آلودہ استعمال کیا جائے۔ اور یہ کہ عوامی زندگی میں ایک شخص کسی شے کے بارے میں غور وخوض کرتے ہوئے بغیر صرف ونحو کی مدد کے مناسب الفاظ کا انتخاب کرتا ہے اور یہ بھی کہ سنسکرت کے الفاظ کا تعلق عوامی زندگی سے ہے۔ کیتھ آگے فرماتے ہیں کہ زبان کی عینی صورت یہ ہے کہ اسے اشرافیہ طبقہ استعمال کرتا ہو۔ اور اشرافیہ طبقہ وہ ہے جو کسی خاص تربیت کے بغیر خالص سنسکرت استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس زاویے سے بودھ اور جین اشرافیہ طبقات بھی سنسکرت کو ہی بعد میں اہمیت دینے لگے۔ اور جینیوں نیز بودھوں نے اپنی مذہبی تصانیف آغاز میں پراکرتوں میں ہی لکھیں مگر وقت کے ساتھ بعد کی تصانیف جو ادب نیز صرف ونحو سے متعلق تھیں انہیں سنسکرت میں ہی لکھیں۔ مسلمانوں کی آمد سے سنسکرت کو فارسی سے مقابلہ کرنا پڑا نتیجہ یہ ہوا کہ بول چال کی زبانیں ١٠٠٠ء کے آس پاس سنسکرت کو متاثر کرنے لگیں اور بعد میں یہ خود ارتقا پزیر ہو کر اپنا رسوخ قائم کرنے لگیں۔

یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ سنسکرت اور مقامی پراکرت بولیاں ساتھ ساتھ موجود رہیں ان کے اپنے اپنے بولنے والے تھے۔ ہندوستان میں آریہ ہی نہیں آئے باہر سے آنے والوں کے میل ملاپ سے ایرانی، عربی اور ترکی الفاظ بھی سنسکرت میں قبول کئے گئے۔ ہاں ان کی تعداد قلیل ضرور رہی۔

کیتھ[1] کہتے ہیں کہ دوسری صدی عیسوی میں جو تمثیلیں لکھی گئیں اور جو پراکرت رزمئے لکھے گئے ان پراکرت زبانوں میں مہاراشٹری پراکرت کو بلند مقام حاصل تھا۔ تمثیل میں اس کا داخلہ اغلب ہے کہ کالِداس کی غنائیہ شاعری سے شروع ہوا تھا۔ کیتھ یہ بھی بتاتے ہیں کہ عام طور سے شورسینی پراکرت (शौरसेनीप्राकृत) کا استعمال نثر کے لئے ہوتا تھا حالاں کہ ایسا لگتا

---

[1] History of Sanskrit Literature- p-39

ہے کہ وہ کبھی کبھی شاعری کے لئے بھی استعمال ہوتی تھی۔ غالباً ماضی قریب کی بہ نسبت جب کہ نثر اور شاعری دونوں کے لئے جینی لوگ مہاراشٹری پراکرت کی ایک شکل کا استعمال کرتے تھے 'شورسینی' کا تمثیل کے علاوہ نثر کے لئے استعمال کسی زمانے میں کہیں زیادہ ہوتا تھا۔ جینیوں کے ذریعہ نثر کے لئے مستعمل مہاراشٹری میں شورسینی کی شکلوں کی موجودگی سے اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وہاں مہاراشٹری نے خاموشی سے داخلہ لیا تھا۔ کیتھ فرماتے ہیں کہ مہاراشٹری کی بہ نسبت شورسینی مخصوص طریقے سے سنسکرت کے ساتھ بہت نزدیکی تعلق رکھتی ہے۔ اس کے ارتقا کا علاقہ (متھرا کے آس پاس) سنسکرت کے اثر والے علاقے کے اندر تھا۔ لفظی ساخت، جملوں کے علم اور لغت کے نقطۂ نظر سے اس کا سنسکرت کے ساتھ مخصوص طریقے کا گہرا تعلق رہا۔ اس لئے سنسکرت کی تمثیلوں میں اس کا استعمال اشرافیہ کے لئے مخصوص طور پر ہوتا رہا۔ جب کہ اس کے برخلاف ماگدھی پراکرت نچلے طبقے کے افراد کے لئے تمثیلوں میں استعمال ہوتی رہی۔

جہاں تک لفظ اپبھرنش کا سوال ہے یہ ایک زمرہ میں آنے والی ان بولیوں کے لئے استعمال ہوا جو بولیاں سنسکرت اور سنسکرت سے الگ عوام الناس کے ذریعہ استعمال کی جاتی تھیں۔ کیتھ[1] کہتے ہیں کہ عوامی بولی ایک الگ چیز ہے جینیوں کی تصانیف دھرم سوتروں (धर्मसूत्रों) کے مطابق طوائفوں کے لئے اٹھارہ عوامی زبانوں میں ماہر ہونا ضروری ہے۔ اس کے علاوہ کام سوتر (काम–सूत्र) ہمیں چوسٹھ کلاؤں کے بارے میں اطلاع دیتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ عوامی زبانوں کے ساتھ ساتھ ادبی زبانوں کا علم بھی ضروری ہے۔ کام سوتر یہ بھی بتاتا ہے کہ ایک صاحب دل، سنسکرت کے ساتھ (اپبھرنش کے ساتھ نہیں) اپنی عوامی زبان کو شامل کر دیتا ہے۔ کیتھ آگے بتاتے ہیں کہ اس ضمن میں جس قدیم ترین مصنف کا نام لیا جاتا ہے وہ کشمیر کے آچاریہ شیمیندر (आचार्य क्षेमेन्द्र) ہیں جو گیارہویں صدی عیسوی میں موجود تھے۔ ان کا بھی موقف یہی تھا کہ اپبھرنشوں کے ساتھ عوامی زبانیں بہت نزدیک تھیں۔ کیتھ بتاتے ہیں کہ ہوسکتا ہے کہ مہاراشٹر کی طرح کشمیر میں بھی اپبھرنش کبھی ادبی زبان کی شکل میں نہ رہی ہو کیوں کہ وہاں پراکرت

---

1. History of Sanskrit Literature- p-41

زبان کی شاعری کے بعد ہی عوامی زبانوں کی شاعری شروع ہوگئی ان عوامی بولیوں میں بھی تغیر ہوتا رہا۔اور یہ آج کی علاقائی بولیوں میں تبدیل ہوکر شاعری کی دنیا میں اپنا رنگ و آہنگ پیش کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ ظاہر ہوا کہ سنسکرت کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ پراکرتوں اور اپبھرنشوں کے ساتھ ساتھ عوامی بولیوں کی اہمیت قائم رہی اور ان بھی زبانوں میں وقت کے ساتھ ساتھ تغیرات آتے رہے۔ جدید علاقائی زبانوں کے ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی انقلاب یوں آیا کہ اردو اور ہندی جیسی اہم زبانیں معرض وجود میں آئیں لیکن ان ساری زبانوں پر پراکرت سنسکرت اور اپبھرنشوں کے لسانی عناصر اثر انداز رہے۔ سنسکرت کی غنائیہ شاعری کے عناصر اور قدیم فکشن کے عناصر تو ہندوستان سے باہر فارسی اور عربی کے توسط سے یورپ تک پھیل گئے۔ سنسکرت کے صنائع بدائع بھی فارسی میں قبول کئے گئے۔ اس ضمن میں اعجاز خسروی کی مثال سامنے ہے۔ بہر حال سطور بالا میں سنسکرت کی ڈھائی ہزار سال کے ارتقائی منازل کے بارے میں اور اس کا پراکرتوں اپبھرنشوں اور دوسری زبانوں کے تعلق پر سرسری گفتگو کی گئی ہے۔ ویدی سنسکرت، غیر ویدی سنسکرت، پراکرتوں اور اپبھرنشوں میں برابر شاعری ہوتی رہی، ان میں بہت سے شعری فن پارے جو پراکرتوں اور اپبھرنشوں میں موجود تھے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہماری نظروں سے اوجھل ہوگئے ابھی کل کی بات ہے خسرو کی برج زبان کی شاعری بھی اوجھل ہوگئی سنسکرت شاعری میں تخلیقی رزمیوں اور تاریخی رزمیوں کو اولیت دی گئی، اس لئے ان تخلیقی رزمیوں کی شاعری پر زیادہ کام ہوا۔ چمپو شاعری (चम्पू–काव्य) اور غنائیہ شاعری کی وہ مختصر اصناف جو کلہن (कल्हराा) بھرتری ہری (मर्तृहरि) امروک یا امرو (अमरूक) جے دیو (जयदेव) وغیرہ کی غنائیہ شاعری، ہماری غزل کے اشعار کی طرح بہت مقبول ہوئی۔ اس لئے یہ خیال کہ سنسکرت شاعری میں مختصر اصناف کا وجود نہیں ہے بالکل غلط ہے۔ امروک شتک (अमरूक शतक) بھرتری ہری کے شرنگار شتک (श्रृंगार शतक) جے دیو کے گیت گووند (गीत गोविन्द) کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ ان کا ہر شعر ہماری غزل کے ہر شعر کی طرح اپنی الگ کائنات رکھتا ہے اور مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ یہ اشعار غزل مسلسل کی طرح ہی جگمگا رہے ہیں یہاں یہ بھی عرض کرنا ہے کہ سنسکرت شاعری زیادہ تر عشقیہ شاعری ہے۔ عشق کے

---

۱ History of Sanskrit Literature- p-41

بیان میں لازمی طور پر نسائی حسن کا بیان یہاں بہت زیادہ ہے لیکن یہ بات غور کرنے کی ہے کہ یہاں نسائی حسن فنی اظہار کا وسیلہ ہے۔ کہیں ابتذال فنی اظہار پر حاوی نہیں ہوتا۔ ہاں اگر ایسے نمونے متاخرین شعرا کے یہاں ملتے بھی ہیں تو وہ فنی اظہار سے عاری ہیں۔ اس ضمن میں کیتھ کا موقف بھی بہت اہم ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ بھارت کے عظیم سنسکرت شعرا نے ماہر سامعین کے لئے اپنی تخلیقات پیش کی تھیں۔ وہ اپنے وقت کے علوم پر گہری دستگاہ رکھتے تھے اور زبان کے تفاعل پر ماہرانہ دسترس رکھتے تھے۔ وہ تاثر کی سادگی کی بہ نسبت معنی کی باریکی اور عمق کے ذریعہ انبساط فراہم کرنا چاہتے تھے۔ ایک خوبصورت زبان پر غیر معمولی طور پر ان کی گرفت تھی اور وہ پیچیدہ نیز متاثر کن بحروں کا بڑا فنکارانہ استعمال کرتے تھے۔ ظاہر کہ ان حالات میں ان کی تخلیقات مشکل پیرایہ اختیار کر لیتی تھیں۔ [1]

سنسکرت شاعری کے اس حوالہ سے اس کتاب میں میں نے وہ اطلاعات فراہم کرنے کی کوشش کی ہے جو سنسکرت شاعری کے پس منظر اور اس کی باطنی خوبیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔

اس کتاب میں سنسکرت شاعری کے بام عروج یعنی تاریخی رزمیوں اور تخلیقی رزمیوں کے حوالے سے ہی زیادہ تر گفتگو کی گئی ہے کیوں کہ سنسکرت شاعری میں عظمت کا پیمانہ تو تخلیقی رزمیہ ہی تھا۔ مجھے اس بات کی خوشی ہے کہ "سنسکرت شعریات" "سنسکرت بوطیقا۔ چند جہات" اور "آنند وردھن اور ان کی شعریات" کے بعد یہ کتاب قارئین کے سامنے ہے۔ مجھے اپنی بے بضاعتی کا احساس ہے مگر مجھے یقین ہے کہ یہ کتاب سنسکرت شاعری سے دلچسپی رکھنے والے سنجیدہ قارئین کو ضرور پسند آئے گی۔

عنبر بہرائچی
۱۴ر ذی الحجہ ۱۴۲۹ھ
بمطابق ۱۳ر دسمبر ۲۰۰۸ء
لکھنؤ

---

[1] History of Sanskrit Literature- p-1

سنسکرت شاعری کا پس منظر اور اسکے محرکات

سنسکرت شاعری کا تحریری سرمایہ رگوید سے شروع ہوتا ہے اس شاعری میں ارضیت اپنے شباب پر ہے۔ایک اہم بات یہ ہے کہ اس زمانے میں شاعر اور رشی میں کوئی فرق نہیں مانا جاتا تھا۔شاعر ارضی حسن کے ساتھ باطنی کائنات سے اپنے تعلقات کو ایک سادہ مگر دلاویز طریقے سے پیش کرتا تھا۔مظاہر فطرت اس کے رگ وریشے میں لہو کی طرح رواں دواں تھے۔باطنی اور ظاہری سادگی اور شفافیت شاعری کی شکل اختیار کرتی رہتی تھی۔اس عمل میں ظاہری دباؤ کی کارفرمائی نہیں رہتی تھی۔بلکہ یہ عمل برجستہ اور فی البدیہہ ہوتا تھا۔یہ ارضیت نگاری مابعد الطبیعاتی عناصر سے لبریز تھی۔آغاز کی یہ روایت رنگ لائی نتیجتاً سنسکرت کے سبھی ادبی اور شعری فن پارے عموماً مذہبی عناصر سے آمیز ہیں۔سبب یہ ہے کہ ہمارے ملک میں مذہب ہمیشہ فکر و نظر پر حاوی رہا ہے۔یہاں تک کہ سیاسی نظام اور معاشی نظام پر مذہب کی بالادستی قائم رہی ہے۔مذہب کے اس کردار کے سبب یہاں مذہبی تصانیف کافی تعداد میں معرض وجود میں آئیں، مثال کے طور پر ایک طرف وید، ویدانگ، سمرتیاں، مہا کاویہ اور پران وغیرہ تخلیق ہوئے تو دوسری طرف لوک ادب میں بھی مذہب کو اولیت رہی۔یہاں اس امر پر بھی یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ ویدوں کے رشیوں نے ہی رچائیں (ऋचाएं) نہیں تخلیق کی تھیں بلکہ خواتین نے بھی رچائیں لکھیں کیونکہ انھیں بھی اس زمانے میں عملی مشاغل میں شامل رہنے کی مکمل آزادی تھی۔خواتین میں رومشا (रोमशा)، لوپا مُدرا (लोपामुद्रा)، اَدِتِ (अदिति) وشوارا (विश्वारा)، ششوَتی (शश्वती) اَپالا (अपाला)،

گھوشا(घोषा) ، شچی (शची) اندرانی (इन्द्राणी) مدگلانی (मुदगलानी) سرپ راگئی (सर्पराज्ञी) سُوسا (स्वसा) گودھا (गोधा) دکھِشنا (दक्षिणा) جوہو (जुहू) راتر (रात्रि) سرما (सरमा) واگا بھرڑی (वागाम्भृणी) سوریا (सूर्या) شردھا (श्रद्धा) اُرْوَشی ، یمی (यमी) اور شکھنڈنی وغیرہ جورگ وید (ऋग्वेद) کی رشکائیں ہیں۔ دنیا کی ہر زبان کے شعروادب میں خواتین شاعرات کی زندگی اوران کے تخلیقی کارناموں کے بارے میں بہت کم لکھا گیا یہی بات ان رشکاؤں (ऋषिकाओं) کے ساتھ ہوئی اوران کی اہمیت پر صرف سرسری باتیں لکھی گئیں۔ جہاں تک شاعراور روح عصر کی بات ہے دونوں نے ایک دوسرے پراثر ڈالا۔ دراصل جب شاعر تربیت کی راہ سے گزرتا ہے اس وقت شاعر کا مشاہدہ اورقوت فکر نیز جمالیات سے متعلق اس کے محسوسات، اس کے عہداوراس کے معاشرے کے ذریعہ ہی نشو ونما پاتے ہیں۔ اوراس کے تحت ہی باصلاحیت شاعر، عالم بن پاتا ہے۔ اسی ثقافتی اور تہذیبی نیز عصری دلچسپیوں سے تحریک پاکر شاعر کے ذہنی اور قلبی تفاعل کا اثر اس کی تخلیقات پر پڑتا ہے۔ عصری میلانات کے اثرات شاعر پر تو مرتب ہوتے ہی ہیں لیکن ایک باصلاحیت شاعر خود اپنی تخلیقات کے ذریعہ اپنے عہد پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ باصلاحیت فطری شاعراور عالم شاعر میں بہت فرق ہوتا ہے سبب یہ ہے کہ فطری شاعر پوری طرح روایتی نہیں ہوتا۔ فطری شاعر سچائیوں سے رشتہ استوار کرتا ہے، جبکہ عالم شاعر سچائی کو جامدروایات کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ سنسکرت کے کالداس اور اشوگھوش، فارسی کے سعدی اور حافظ، برج کے سورداس، اودھی کے ملک محمد جائسی اور تلسی داس، اردو کے نظیر، میر، غالب اوراقبال، ہندی کے نرالا اور جے شنکر پرساد جنھوں نے اپنی صلاحیت کے سبب ادبی معاشرے کو اپنے اپنے عہد میں متاثر کیا۔

سنسکرت کا قدیم ادب آریوں کا رہین منت ہے۔ آریوں نے جب ہندوستان میں قدم رکھا توان کا سابقہ غیر آریوں سے پڑا۔ آریوں کے سامنے اس زمانے میں متعدد مسائل تھے۔ ان میں سب سے بڑا مسئلہ نسل اورخون کا تحفظ تھا۔ اوراس لئے آریوں نے ورناشرم (वर्णाश्रम) کا نظام اپنایا۔ اس نظام کے تحت آریوں نے پورے معاشرے کو چار ''ورن'' (वर्ण) میں تقسیم کردیا یعنی برہمن، شکتریہ، ویش اور شودر۔ شودروں میں غیر آریہ، مفتوح ذاتوں اور خریدے گئے افراد کو

شامل کیا گیا۔ لیکن اس نظام کے نفاذ کے بعد بھی چاروں ورن اپنے اپنے متعین فرائض کے خلاف بھی زندگی گزارتے رہے۔

دن بدلتے گئے۔ آریوں نے غیر آریوں سے رشتے قائم کیے جس سے ان کے خون میں باہری عناصر کی آمیزش ہوئی۔ کئی ہندوستانی بادشاہوں کی بیویاں یونانی تھیں۔ یونانیوں کی طرح شک، ہون وغیرہ بھی ہندوستان آئے اور یہاں کے معاشرے میں گھل مل گئے۔ لیکن چار ورنوں والا نظام مضبوط ہوتا گیا۔ مہابھارت میں ایسی کئی مثالیں ملتی ہیں جن سے یہ ثبوت ملتا ہے کہ پیدائش کی بنیاد پر موجود ورن کے نظام کے خلاف کردار کی بنیاد پر ورن کے نظام کی آواز اٹھائی گئی۔ علماء کا خیال ہے کہ یہ تبدیلی بودھ مذہب کے سبب آئی تھی۔ بہرحال یہ حقیقت ہے کہ حضرت عیسیٰ سے کئی صدیوں قبل یہاں ذات پات کا نظام بہت مضبوط ہو چکا تھا۔ موریوں کے بعد برہمن مذہب نے دوبارہ ایک زبردست کروٹ لی اور اس طرح شنگوں (शुंगों) کنڑوں (कण्वों) اور ساتواہنوں (सातवाहनों) کا زمانہ برہمنوں کا زمانہ تھا۔ شنگ کے عہد میں یعنی ۲۰۰ برس قبل۔م۔ میں مہاراج منو نے منو سمرتی (मनुस्मृति) لکھی جس کے ذریعہ انھوں نے برہمن مذہب کو اور مضبوطی عطا کی اور اس کے اثرات ساتویں آٹھویں صدی عیسوی تک مرتب ہو گئے۔ اس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ہندوستانی معاشرت میں ایک ٹھہراؤ سا پیدا ہوا۔ یہ سمرتیوں (स्मृतियों) کا زمانہ تھا۔ ان سے قبل کے دھرم سوتر کسی نہ کسی ویدی شاخ سے تعلق رکھتے تھے مگر منوسمرتی کا تعلق کسی بھی ویدی شاخ سے نہیں ہے۔ منوسمرتی میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ آزادانہ فکر کے تحت وجود میں آئے ہیں چونکہ اس زمانے میں بودھ فکر کے اثرات بڑھ رہے تھے اس لئے ہندو معاشرے کو ان سے محفوظ کرنے کیلئے ان سمرتیوں کی تخلیق کی گئی۔ ویدوں کے زمانے میں ہندو معاشرہ میں کھلے پن کی حکومت تھی۔ ویدی عہد میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی میں جو آزادی میسر تھی وہ اب سمرتیوں کی سختی کے سبب یکسر ختم ہو گئی۔ منو مہاراج خواتین کی آزادی کے سخت خلاف تھے ان کے ذریعہ شادی پر طرح طرح کی بندشیں عائد کر دی گئیں۔ ایس۔ این۔ داس گپتا اس ضمن میں فرماتے ہیں:

It must also be noted that as the number of injunctions increased and as the

Smriti-Shastras demanded a complete patternisation of the conduct of all sections of the people , freedom of life and behaviour gradually began to disappear ...... it was an attempt towards a mummification of social life from which all novelty was gone."

History of Sanskrit literature Vol.1
-S.N. Das Gupta

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس عہد کا شاعر اس جمود والی کیفیت اور حالات کے تابع ہو گیا وہ منو سمرتی کے ذریعہ عائد کی گئی پابندیوں کے خلاف نہیں جا سکتا تھا یہاں تک کہ سنسکرت کے عظیم شاعر کالداس کو بھی ان بندشوں کے آگے سر تسلیم خم کرنا پڑا، کیوں کہ ان کے تخلیقی رزمیے کمار سمبھو (कुमारसम्भव) اور رگھوونش (रघुवंश) انھیں عینیت آمیز سمرتی اور پرانوں کے زیر اثر نمو پانے والے معاشرے کی نمائندگی کرنے کے لئے مجبور ہوئے۔

کالداس سے پہلے کا عہد اتنا گروہ بند (Regimented) نہیں تھا اور نہ ہی اسمیں معاشرتی نمونہ (Social Pattern) پیدا ہوا تھا۔ جبکہ اصلاً یہ عہد حقیقت پسند تھا۔ راماین مہابھارت، بھاس اور شوورک وغیرہ کی تصانیف میں حقائق کا وسیع اظہار کیا گیا ہے۔ ۲۰۰ق،م میں ہندوستانی معاشرہ ایک عینیت آمیز شکل اختیار کرتا جا رہا تھا۔ اور کالداس کے زمانے میں ہندوستانی معاشرہ رک رک کر آزادی کی سانسیں لے رہا تھا ابھی وہ پوری طرح پرسکون اور عینیت آمیز نہیں ہوا تھا اور اس زمانے میں زندگی میں تصنع شامل ہونے لگا تھا اس زمانے میں محبت کی شادی یعنی گندھرو شادی (गंधर्व–विवाह) کو بری نظروں سے دیکھا جانے لگا تھا۔ کالداس نے اس حقیقت کی طرف اپنی عظیم تخلیق ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान शाकुन्तलम) میں اشارہ کیا ہے۔ کالداس کی مالوکا گنی مترم (मालविकाग्निमित्रम) کی عشق کی کہانی، شاہی محلوں میں کئی رانیوں کو رکھنے کی روایت کو مانتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کالداس نے اپنی وکرموروشیم (विकमोर्वशीय) میں دنیا کے تعلقات کو نظر انداز کرنے والے عشق کو اروشی اور پروروا (पुरूरवा) کے ذریعہ بیان کیا ہے۔

لیکن اس بیان میں کالداس نے سمرتی (स्मृति) کا لحاظ رکھا ہے۔ کالداس نے رگھوونش میں بھی اسمرتیوں کے بنائے گئے اصولوں کے تحت عشق کے بیان کو آزادی نہیں دی ہے۔

ویدوں کے ادق ہونے کی صورت حال نے اور برہمن ادب کی وسعت نیز اپنشدوں کے عمق نے سوتر ادب (सूत्र–साहित्य) کو پیدا کیا۔ اور ہندوستانی فلسفہ کی نشو ونما ہوئی۔ فلسفیانہ شاعری ایک طرح سے علمی تجزیہ کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس زمانے میں مادی اور مابعد الطبیعاتی دنیا روح، خدا، انسان اور زندگی سے متعلق، مسائل پر عمیق غور وخوض ہوا اور چھ فلسفوں کا جنم ہوا۔ شہری تہذیب کے ارتقاء سے ہی ادب کی اصناف کو فروغ حاصل ہوتا ہے جیسا کہ ڈکسن فرماتے ہیں کہ:

The arts advance with the advance of civilization .

-English Epic and Heroic Poetry - Dixon Page 28

ایک عہد کی معاشرت کے خاتمے پر نئی زندگی کے ارتقاء کے ساتھ ہی نئی ضروریات کے حصول کے لئے ایک نئے ادب کی نشو ونما ہوئی۔ قدیم یگیوں (यज्ञों) کے اصولوں نے مصنوعی یگیوں کی شکل اختیار کر لی۔ اور ان کی ویدی شکل کا اظہار برہمن تصانیف نے کیا۔ زمانے کی تبدیلی کے ساتھ یگیوں کے تبدیلی کی ضرورت بھی محسوس ہوئی۔ نیتجتاً غور وفکر کرنے والے دانشوروں نے زندگی کے عناصر اور روح کے بارے میں غور وفکر کرتے ہوئے نیز ویدوں کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے اپنشدوں کی تخلیق کی۔ اس صورت حال میں جب روحانی اور مادی زندگی پختہ ہو چکی تو ظاہری کائنات اور باطنی دنیا کے بارے میں خیالات کا اظہار لازمی ہو گیا تھا۔ نیتجتاً ہندوستانی فلسفہ کے چھ دبستان ارتقاء پذیر ہوئے جو اسطرح ہیں:

سانکھیہ فلسفہ (सांख्य दर्शन) اعمال صالح کے نظریہ (सत्कार्यवाद) پر منحصر ہے۔ قدیم سانکھیہ فلسفہ خدا کے وجود کا قائل تھا لیکن بعد کا سانکھیہ فلسفہ خدا پر یقین نہیں کرتا تھا۔ اس فلسفے کا گوتم بدھ کی تعلیمات پر گہرا اثر تھا۔ غم کی موجودگی، ویدوں کے ذریعہ بتائے گئے ظاہری اعمال سے لاتعلقی، ذات خداوندی سے انکار اور دنیا میں اسباب وعلل کی حکم رانی وغیرہ ایسے خیالات تھے جنھیں گوتم بدھ نے سانکھیہ فلسفہ سے حاصل کیا۔ ایسا علماء کا خیال ہے۔

پتنجلی کا یوگ فلسفہ (योग दर्शन) سانکھیہ کے علت ومعلول کے خیال کی تائید کرتا

ہے۔ لیکن پتنجلی خدا میں یقین کرتے ہیں۔ اس فلسفہ میں ذہن ودل کی یکسوئی پر سب سے زیادہ توجہ دی گئی اور اس کے ذریعہ ہی نجات پانے کا تصور پیش کیا گیا۔

حضرت عیسیٰ سے چھ سو برس قبل بودھ فلسفہ کی نشو ونما ہوئی۔ یہ فلسفہ ویدوں کے افکار کی نفی کرتے ہوئے خدا میں یقین نہیں کرتا تھا۔ طویل مدت کے بعد ویدی مذہب اپنی اصل شکل کو کھو بیٹھا تھا اس میں ظاہری باتوں پر ہی زیادہ اصرار کیا جانے لگا۔ اس عہد میں برہمنوں کا طریقہ پورے معاشرے پر حاوی ہو گیا تھا۔ اور ذات کی تفریق نے معاشرے میں نفرت کی فضا کو خوب پروان چڑھایا۔ معاشرے کا وہ طبقہ جو معاشرت اور رہن سہن کے اعتبار سے بہت نیچا تھا اسے اعلیٰ ذات کے افراد ناپسندیدگی سے دیکھتے تھے ایسی صورت حال میں مہاتما بدھ کی تشریف آوری نے شعور، رحم، محبت، سادگی اور پاکیزہ زندگی کی بنیاد پر ایک زبردست انقلاب برپا کر دیا۔ ان سے متعلق افکار کو بودھ فلسفہ کا نام دیا گیا۔ مہاتما بدھ کے ملفوظات ایک علاقائی اور عوامی زبان پالی میں پیش کئے گئے تھے جو تری پٹک (त्रिपिटक) میں موجود ہیں ان میں سُت پٹک (सुत्तपिटक) کے کُھدّک نِکائے (खुददक–निकाय) میں شامل ۵۲۲ پالی گاتھاؤں کے مجموعے کو تھیری گاتھا (थेरीगाथा) کہا جاتا ہے۔ ان گاتھاؤں میں لوک گیتوں کا اثر ہے۔ رگ وید کی رشکاؤں کی طرح ان گاتھاؤں میں شامل کئی گاتھاؤں کی تخلیق کار بودھ خواتین رہی ہیں، جن کے نام ہیں، کھیما (खेमा) سُمنا (सुमना) شیلا (शैला) اور سُمیدھا (सुमेंधा) جو شاہی خاندان سے تعلق رکھتی تھیں اور مہاپرجاپتی گوتمی (महाप्रजापति गौतमी)، تشیا (तिश्या)، ابھروپا نندا (अभिरूपा नंदा) سندری نندا (सुन्दरी नंदा) جینتی (जंती)، سنگھا (सिंहा)، دھیرا (धीरा) مترا (मित्रा) انیترا (अन्यतरा) اُپشما (उपशमा) اور بھدرا (भद्रा) وغیرہ جاگیردار خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ اسی طرح میترکا (मैत्रिका)، چالا (चाला)، بھدرا (भदा) مکتا (मुक्ता)، نندا (नंदा) اُپ چالا (उपचाला)، اُتما (उत्तमा)، روہنی (रोहिणी)، شبھا (शुभा)، ششو پچالا (शिशूपचाला)، کاپلاینی (कापिलायिनी)، سکلا (सुकला)، چندا (चंदा)، سوما (सोमा)، اور دنتکا (दन्तिका) وغیرہ برہمن خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کے علاوہ تاجر نیز کسان خاندان سے تعلق رکھنے والی

خواتین تھیں پورڑا (पूणा) ،شیاما (श्यामा) ، چترا (चित्रा) ، شکلا (शुक्ला) ، اروری (उर्विरी) دھم دِنتا (धम्मदिन्ता) ، اتما (उत्तमा) ، بھدرا (भद्रा) ، گنڈل کیشا (कुण्डलकेश) ، پٹا چارا (पटाचारा) ، سُجاتا (सुजाता) اور اَنوپما (अनोपमा) ۔ان کے ساتھ ہی اشرافیہ طبقے کی ہمسری کرنے والی دانشور طوائفیں مثلاً اَڈّھ کاسی (अड्ढकासी) ، ابھے ماتا (अभयमाता) ، وملا (विमला) اور اَمب پالی (अम्बपाली) تھیں ۔جنھوں نے ان گاتھاؤں کی تخلیق کی تھی مگران خواتین کے کارناموں پرکوئی روشنی نہیں ڈالی گئی ۔یہی حال کم وبیش ہماری اردو شاعری کی تاریخ مرتب کرنے والوں کا رہا کہ انھوں نے خواتین شاعرات کی تخلیقات پر اپنا سرسری ردِ عمل ہی پیش کیا، بہر حال ہم بودھ فلسفہ کی بات کررہے تھے، بودھ فلسفہ عمل پر ہی سب سے زیادہ زور دیتا ہے۔اعمال ہی انسان کے غم اور مسرت کی اساس ہیں اور اعمال کا سب سے بڑا مقصد نجات (निर्वाण) حاصل کرنا ہے۔نجات، موت سے قبل بھی ممکن ہے۔اس فلسفے کے مشہور دانشور ہیں ناگارجن (नागार्जुन) ، اسنگ (असंग) ، وسوبندھ (वसुबन्ध) ، دِنگ ناگ (दिड्नाग) اور دھرم کیرتی (धर्मकीर्ति) وغیرہ۔

اسی طرح ویدی مذہب کے خلاف جب سانکھیہ فلسفہ اور بودھ فلسفہ اٹھ کھڑے ہوئے تو پورومیمانسا (पूर्व–मीमांसा) اور ویدانت جیسے فلسفوں نے راہ پائی، پورومیمانسا فلسفہ کو استحکام بخشنے والے جیمنی (जैमिनी) نے ویدوں کے مذہب کو دوبارہ پھیلانے کی کوشش کی۔ٹھیک اسی طرح وادراین ویاس (वादरायण–व्यास) کے فلسفہ اُتر میمانسا نے بھی ویدی فکر اور اپنشدوں کے افکار کو دوبارہ مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ ان دونوں فلسفوں کا مقصد بودھ مذہب کی سائنسی فکر (विज्ञानवाद) کو رد کرنا تھا۔تیسری صدی عیسوی کے بودھ علماء اور برہمن مذہب کے دانشوروں کے درمیان مناظرے شروع ہو گئے تھے ناگارجن اور وسوبندھ جیسے بودھ دانشوروں نے لنکاوتار (लंकावतार) اور مادھیمک سوتر (माध्यमिक सूत्र) جیسی تصانیف کے ذریعہ گوتم کے نیائے سوتروں کا رد پیش کیا۔ان کا جواب واتسیاین (वात्स्यायन) نے نیائے بھاشیہ میں پیش کیا، لیکن بودھ عالم دِنگ ناگ (दिगनाग) نے اس کی زبردست تنقید کی ۔اسی درمیان ساتویں صدی عیسوی اور آٹھویں صدی عیسویں میں دو زبردست ذہین شخصیات یعنی کمارِل بھٹ (कुमारिल भटट) اور

شنکراچاریہ کاظہور ہوا۔ ان دانشوروں میں کمارل بھٹ نے شلوک وارتک (श्लोक वार्तिक) اور تنتر وارتک (तन्त्र वार्तिक) نیز شنکراچاریہ نے شاریرک بھاشیہ (शारीरिक भाष्य) تحریر کر کے ویدی فکر اور ادویت فلسفہ کو استحکام بخشا۔ اس طرح ظاہر ہوا کہ سنسکرت شاعری، سانکھیہ، یوگ، میمانسا، اور ویدانت وغیرہ فلسفوں سے پوری طرح متاثر رہی ہے۔ بعد میں نیائے (न्याय) اور ویشیشک (वैशेषिक) فسلفہ کا اثر ہرش (हर्ष) جیسے شاعر پر پڑا۔ عظیم شاعر اشوگھوش (अश्वघोष) جو حالانکہ برہمن تھے بعد میں بودھ ہو گئے اور جو اجودھیا کے باشندہ تھے ان کے زمانے سے کالداس تک سانکھیہ اور یوگ فلسفہ پوری طرح چھا چکے تھے۔

بھارت میں مذہبی تحریک کے پیش نظر بودھ اور جین مذاہب کی بہت اہمیت ہے حالانکہ ان دونوں مذاہب نے ویدی مذہب میں در آئی برائیوں کے خلاف آواز اٹھائی تھی مگر ان دونوں مذاہب نے ویدی مذہب کے عناصر، یعنی عدم تشدد (अहिंसा) صداقت (सत्य) نیز در گزر کو قبول کر لیا تھا۔

اس فلسفیانہ فکر کے ساتھ ہی ساتھ سیاسی فکر نے بھی بھارت میں اعتبار حاصل کیا تھا۔ بھارت کے عظیم ماہر سیاسیات چانکیہ (चाणक्य) نے بہت شہرت پائی۔ اس سے قبل مہابھارت جیسی عظیم تصنیف میں سیاسی فکر کے شاندار مرقعے ملتے ہیں۔ مہابھارت کے ایک باب شانت پرو (शांति–पर्व) میں سیاسی اصول بتائے گئے ہیں۔ لیکن سچائی یہ ہے کہ چانکیہ یا کوٹلیہ (कौटिल्य) نے سیاسیات کو ایک علم کا درجہ عطا کیا اور آگے چل کر ان کے تتبع میں شکرنیت (शुकनीति) اور کامندکیہ نیت سار (कामन्दकीय–नीतिसार) وغیرہ تصانیف معرضِ وجود میں آئیں۔ اور ان کے اثرات سنسکرت شاعری پر واضح طور پر پڑے۔

سنسکرت شاعری خصوصاً رزمیہ شاعری (महाकाव्य) کا مخصوص محرک اس زمانے کا شاہی ماحول بھی تھا۔ سنسکرت کے مشہور و معروف شعراء میں اکثریت ان شعراء اور ادباء کی تھی جو اپنے عہد کے شاہی درباروں کی رونق تھے اور شاہی درباروں کے ذریعہ ان کی پرورش ہوئی تھی۔ ان شہنشاہوں کے درباروں میں ان شعراء کے ساتھ مختلف فن کاروں کی حوصلہ افزائی ہوتی تھی اور ان کو زندگی گزارنے کے لئے مادی وسائل، درباروں کی طرف سے مہیا کرائے جاتے تھے۔ ظاہر

ہے کہ شاہی درباروں کے ماحول میں رہتے ہوئے یہ شعراء اس شاہی اور اشرافیہ ماحول کا حصہ بن گئے۔ مورخین نے موریہ عہد (मौर्य युग) کو ۳۲۲ق۔م سے ۱۹۰ ق۔م تک مانا ہے۔ اس عہد میں سنسکرت صرف ونحو کے عظیم دانشور ویاڈ (व्याडि) اور کاتیاین (कात्यायन) مشہور ہوئے۔ مہابھارت کا جدید نسخہ، اسی زمانے میں تیار ہوا۔ مشہور دانشور اور سیاست داں چانکیہ (चाणक्य) اس عہد میں موجود تھے۔ عیسوی سن کے آغاز کے بعد چانکیہ یا کوٹلیہ (कौटिल्य) کی عظیم تصنیف ارتھ شاستر (अर्थशास्त्र) نے یاگیہ ولکیہ (याज्ञवल्क्य) ، واتسیاین، وشنوشرما (विष्णु शर्मा) وشاکھ دت (विशाखदत्त) ونڈی (दंडी) اور بانڑ (बाण) وغیرہ کی تصانیف پر بہت گہرا اثر ڈالا۔ سنسکرت شعروادب کی تاریخ میں ۲۰۰ق۔م۔ کا عہد بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اشوک اعظم (۲۶۹ق۔م۔ تخت نشین) کی جدوجہد سے بودھ مذہب کی تبلیغ تقریباً پورے ایشیا میں ہوئی لیکن اس مذہب کی ترقی کے زیر اثر ہندو مذہب نے بھی نیا پیرہن اختیار کیا اور اس طرح ۲۰۰ق۔م۔ سے لیکر تیسری صدی عیسوی تک کا عہد ہندو مذہب کے نئے بال و پر کا زمانہ ہے۔ اس عہد میں مہابھارت کے شمالی اور مغربی علاقے میں شنگ (शुंग) ۔ ۱۸۵ق۔م سے ۷۳ق۔م۔ کے درمیان یونانی، شک (Cythian) اور کشاڑ اپنی اپنی سلطنتیں قائم کررہے تھے۔ اور آندھر (आन्ध्र) کے علاقہ میں ساتواہنوں (सप्तवाहनों) (۲۳۵ق۔م۔ سے ۲۲۵ق۔م۔) کی حکومت تھی۔ موریہ خاندان کے آخری بادشاہ برہدرتھ (बृहदरथ) کو قتل کر کے شنگ سپہ سالار پشیہ متر (पुश्यमित्र) بادشاہ بن گیا۔ اور اس نے ہندو مذہب کی ترقی میں بڑا کردار نبھایا لیکن اس کے بعد کنشک (कनिष्क) نے بودھ مذہب کی تبلیغ کے لئے زبردست کارنامے انجام دئے۔ کنشک ۷۸ء میں تخت نشین ہوا۔ اس بادشاہ نے کلاسیکی سنسکرت ادب کی خوب پذیرائی کی اور اپنے عہد میں بودھ ادب کو پالی سے سنسکرت میں ڈھال کر بودھ مذہب کو اس نے فلسفیانہ رنگ میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ کنشک کے عہد میں ہی ''مہایان'' مسلک کی داغ بیل پڑی اور اس طرح بودھ اور برہمن مذہب کے ماننے والے بہت قریب آئے۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ بعد میں کنشک کا پوتا واسودیو (वासुदेव) برہمن مذہب کا پیرو ہو گیا۔ اس عہد میں رزمیہ، ڈرامہ، فکشن، سنسکرت صرف و

نحو، دھرم شاستر، فلسفہ، علم نجوم، بودھ ادب اور آیورویدوغیرہ کوخوب ترقی ملی۔اسی زمانے میں بھاس (भास) اور اشوگھوش نے اپنے تخلیقی کارنامے انجام دیئے۔ ساتواہنوں کے زمانے میں ہی پتنجلی پیدا ہوئے۔ سنسکرت کے لغت نگار امر سنگھ (अमरसिंह) اسی عہد میں پیدا ہوئے۔ آیوروید کے عظیم آچاریہ چرک (चरक) اور ناگارجن بھی اسی زمانے میں پیدا ہوئے۔ ساتواہنوں کے زمانے میں درباری زبان، پراکرت بھاشا تھی۔ راجہ ہال (हाल) کے زمانے میں ہی گاتھا سپت شتی (गाथा सप्तशती) کی تدوین ہوئی۔ اس عہد میں بھی سنسکرت کی کئی خواتین شاعرات موجود تھیں جن کے نام اسطرح ہیں، وجکا (विज्जिका) سبھدرا (सुभद्रा)، پھالگہاستنی (फाल्गुहास्तनी)، انڈ لیکھا (इन्दु लेखा)، مارُلا (मारूला)، وکٹ نتمبا (विकटनितम्बा) اور شیلا بھٹارِکا (शीलाभटटारिका) وغیرہ۔ ان کے بارے میں تفصیلات دستیاب نہیں ہیں۔ بادشاہ کنشک، فنون لطیفہ میں بڑی دلچسپی رکھتا تھا، اس کے دارالخلافہ پُرش پور (پیشاور) میں علماء، دانشور، فنکار اور شعراء اکٹھا ہو چکے تھے اور کنشک ان کی خوب پذیرائی کرتا تھا۔ بت تراشی کا ایک نیا ہندیونانی (Indo-Greek) اسلوب اسی کے عہد میں ارتقاء پذیر ہوا، جسے گاندھار (قندھار) اسلوب کا نام دیا گیا جو آگے چل کر گپت عہد میں پوری طرح ہندوستانی ہو گیا۔ کنشک کے بعد گپت خاندان کے چھ بادشاہوں نے ۲۶۰ء سے ۳۰۰ء تک حکومت کی۔ اس خاندان کے تین بادشاہ سمدر گپت (समुद्र गुप्त)، چندر گپت ثانی (चन्द्रगुप्त द्वितीय) اور کمار گپت نے بڑی شہرت پائی۔ ان سبھی کی حکومت میں شعراء، فلسفیوں، دانشوروں اور فنکاروں کی بڑی عزت کی جاتی تھی۔ اس زمانے میں برہمن مذہب کو بھی خوب ترقی ملی۔

گپتوں کے عہد میں ہندو عوام میں پرانوں کے مذہب کو مقبولیت حاصل تھی۔ گپت بادشاہوں میں سمدر گپت (समुद्रगुप्त) سنسکرت زبان کا عالم تھا۔ اس نے علماء، شعراء، مصوروں، موسیقاروں اور بت تراشوں کی بہت عزت افزائی کی۔ گپت بادشاہ، وسیع النظر اور انسانیت نواز تھے نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے زمانے میں ان کے زیر سایہ بودھ اور جین فلسفی اور دانشور، سنسکرت زبان کی طرف راغب ہوئے۔ وسوبندھ (वसुबन्धु) اور دنگ ناگ (दिंगनाग) جیسے علماء اسی عہد میں موجود تھے۔ اسی زمانے میں ہریشیڑ (हरिषेण) کالداس (कालिदास) اور وتس بھٹ

(वत्समटिट) جیسے معروف شاعر پیدا ہوئے۔ اسی عہد میں پرانوں اور سمرتیوں (स्मृतियों) کی تخلیق ہوئی۔ اسی زمانے میں علم کے دو مشہور مرکز اجین (उज्जयिनी) اور پٹنہ (पाटिलपुत्र) تھے۔ اجین، فن شاعری اور پٹنہ عقلی علوم کے لئے مشہور تھا۔

گپت بادشاہوں کے بعد واکاٹک (वाकाटक) بادشاہوں کا زمانہ آتا ہے۔ ان کے زمانے میں بھی ان کی حکومت میں دولت کی فراوانی کے ساتھ ساتھ امن اور سکون میسر تھا نتیجتاً شعر و ادب کے ساتھ دوسرے فنون لطیفہ کو بھی خوب فروغ حاصل ہوا۔ گپت بادشاہوں کی طرح واکاٹک بادشاہوں نے بھی زندگی کے ان لطیف پہلوؤں کی آبیاری کی۔ وہ خود بھی شعروادب کے پارکھ تھے ۔ان کے زمانے میں ودربھ (विदर्भ) (آج کا برار) میں قدر اول کی شعری تصنیفات معرضِ وجود میں آئیں۔ یہیں سنسکرت شعریات سے متعلق ویدربھی اسلوب (वैदर्भी–रीति) کو ارتقا حاصل ہوا۔ اسی زمانے میں پراکرت (प्राकृत) زبان میں پر ورسین جیسے عظیم شاعر نے سیتو بندھ (सेतुबन्ध) عنوان کے تخلیقی رزمیہ کو پیش کیا۔ اسی عہد میں واکاٹک بادشاہ سروسین (सर्वसेन) نے بھی ہر وجے (हरिविजय) عنوان سے ایک تخلیقی رزمیہ پیش کیا۔ اس طرح ادبی صلاحیتوں سے مزین بادشاہوں یعنی سمدرگپت (समुद्रगुप्त)، پرورسین (प्रवरसेन)، ہرش (हर्ष)، منج (मुंज)، اور بھوج (मोज) وغیرہ کے ساتھ سروسین (सर्वसेन) کا نام بھی احترام کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ واکاٹک بادشاہوں کی حکومت میں وتس گلم (वत्सगुल्म) شہر، شعروادب نیز دیگر فنونِ لطیفہ کا مرکز مانا جاتا تھا۔ گپت خاندان کے بعد ہرش خاندان اور ان کے بعد یادو خاندان تک یعنی ۶۰۰ء سے ۱۲۰۰ء تک سنسکرت شعروادب کو خوب ترقی حاصل ہوئی مگر اس زمانے کو سنسکرت ادب کی تاریخ میں عہد تنزل مانا گیا کیوں کہ اس سے قبل کی عظیم تصانیف کے سامنے اس عہد کی تخلیقات ادبی نقطۂ نظر سے کم تر درجہ رکھتی ہیں۔ وجہ یہ تھی کہ ان تخلیقات میں آورد اور استادانہ فنکاری کو زیادہ اہمیت دی گئی۔

وردھن (वर्धन) حکومت کے عروج کے ساتھ فنون لطیفہ کا مرکز قنوج ہو گیا۔ وردھن خاندان کے علاوہ ہرش خاندان (हर्ष–वंश)، گہڑوال خاندان (गहड़वालवंश)، کرکوٹ خاندان (कर्कोट–वंश)، اتپل خاندان (उत्पल–वंश)، پرمار خاندان (परमार–वंश)،

چالکیہ خاندان (चालुक्य–वंश)، پلّو خاندان (पल्लव–वंश) اور یادو خاندان (यादव–वंश) مشہور تھے اور ان کے ذریعہ سنسکرت شعروادب کی ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا گیا۔ حالانکہ یہ عہد سیاسی اعتبار سے غیر مستحکم رہا لیکن اس درمیان بھی صاحب نظر بادشاہوں کے تعاون سے شعروادب کی تخلیق اعلیٰ معیار کے ساتھ ہوئی۔ شاعری، رزمیہ، نثری شاعری، ڈرامہ، چمپو شاعری، شعریات، لغت نویسی، صرف ونحو، دھرم شاستر، سیاسیات، جنسیات، موسیقی، آیوروید، معاشیات، جین اور بودھ فلسفہ وغیرہ پر گراں قدر تصانیف منظر عام پر آئیں۔ ہرش وردھن (हर्ष–वर्धन) نہ صرف یہ کہ ایک کامیاب بادشاہ تھا بلکہ وہ فنکاروں کی قدر دانی میں طاق تھا خود بھی ایک باصلاحیت شاعر تھا۔ اس کے تین ڈرامے آج بھی مقبول ہیں۔ اس کے دربار میں بانڑ بھٹ (बाणभट्ट)، میور بھٹ (मयूरभट्ट)، ماتنگ (मातंग)، اور دواکر (दिवाकर) وغیرہ مشہور شاعر تھے۔ ہرش کے بعد قنوج کا بادشاہ، یشوورمن (यशोवर्मन) ہوا۔ وہ بھی شاعروں اور فنکاروں کے لئے بہت نرم گوشہ رکھتا تھا۔ اس کے زمانے میں واک پتی راج (वाकपतिराज) نے گوڑوہو (गौडवहो) کی تخلیق کی۔ مشہور ڈرامہ نگار بھوبھوت (भवभूति) اسی زمانے میں موجود تھا۔ اس وقت شعروادب کے نقطۂ نظر سے گجرات میں ولبھی (वलभी) کو مرکزیت حاصل ہوئی۔ یہاں کے درباری شعراء میں بھٹ (भट्टि) اور ماگھ (माघ) کو زبردست شہرت اور مقبولیت ملی۔ اوپر جو اطلاعات فراہم کی گئی ہیں ان کی روشنی میں ظاہر ہوا کہ بادشاہوں کے تعاون سے سنسکرت شعروادب کو برابر فروغ ملتا رہا۔ ان میں کئی راجہ خود بھی بہترین تخلیق کار تھے جنھوں نے کئی سنسکرت اور پراکرت تخلیقات خود بھی پیش کیں۔

شاہی درباروں سے تحریک اور حوصلہ افزائی پانے والے بہت سے فنکار ایسے بھی تھے جن کی ذہنی نشوونما میں ان کے مذہبی عقائد کا بھی ہاتھ رہا، مثال کے طور پر، اشوگھوش (अश्वघोष) بدھ گھوش (बुद्धघोष) اور شیوسوامی (शिवस्वामी) بودھ مذہب کے ماننے والے تھے اسی طرح ہرش چندر (हरिश्चन्द्र) ہیم چندر (हेमचन्द्र) اور واگ بھٹ جین مذہب میں یقین رکھتے تھے۔ جب کہ کالداس اور بھارو (भारवि) شنکر جی کے عقیدت مند تھے۔ ماگھ وشنو جی کی پرستش کرتے

تھے جبکہ سری ہرش، ادویت مذہب کے پیرو تھے۔

ظاہر ہوا کہ مختلف بادشاہوں کی معاونت اور شعر و ادب میں دلچسپی کا ایک طویل عہد گزرا ہے یعنی بھارو (भारवि) کے کراتارجنیہ (किरातार्जुनीय) کے زمانے سے لے کر نیشدھ چرت (नैषध–चरित) کے زمانے تک طویل مدت تعیش اور معاشی مضبوطی سے بھری ہوئی تھی شعراء کو درباروں کی طرف سے ملنے والی مراعات نے انھیں جستجوئے معاش سے آزادی عطا کر رکھی تھی۔ شاہی درباروں سے منسلک رہنے کے سبب ان شعراء کی زندگی بھی عموماً عیش و عشرت میں بسر ہوتی تھی۔ ان کی تخلیقات سے لطف اندوز ہونے والے افراد عموماً اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ظاہر ہے کہ ان شعراء کی تخلیقات چاہے وہ رزمیہ ہو یا ڈرامہ ان سب میں اشرافیہ طبقے کی ہی نمائندگی رہتی تھی۔ اس اشرافیہ طبقے کے افراد پڑھے لکھے، مہذب اور امیر ہوتے تھے۔ انھیں ناگرک (नागरिक) کہا جاتا تھا۔ ناگرک کے مکان سے ملحق ایک تالاب ہوتا تھا ساتھ ہی ایک باغیچہ ہوتا تھا اس کا مکان وسیع ہوتا تھا۔ اس میں تنہائی میں وقت گزارنے کے لئے بیلوں سے منڈھا ہوا کنج ہوتا تھا۔ مکان کا اندرونی حصّہ خواتین کیلئے ہوتا تھا۔ ہر کام کیلئے الگ الگ کمرے ہوتے تھے۔ سونے کے کمرے میں پلنگ پر سفید پلنگ پوش ہوتا تھا۔ پلنگ کے سرہانے لکڑی کی چوکی پر دیوتا کا بت ہوتا تھا اور دوسری چوکی پر پھولوں کا ہار، خوشبودار اشیاء، صندل اور کافور وغیرہ کا انتظام رہتا تھا۔ وہیں ویڑا (वीणा) بھی رکھی رہتی تھی۔ پنجروں میں طوطا، مینا اور چکور وغیرہ پرندے پالے جاتے تھے۔ تفریح کے لئے مختلف آلات موجود رہتے تھے ان میں مصوری کا سامان سب سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا۔ ناگرک کے مکان کا یہ بیان کالداس کے ''میگھ دوت'' میں، ماگھ (माघ) کے دوار کاورنن (द्वारिका–वर्णन) اور مرچھ کٹک (मृच्छकटिक) کے چار ودت وسنت سینا کے مکانوں کے حوالے سے ملتا ہے۔

اس عہد میں کنواری لڑکیوں کو مختلف فنون کے علم سے آراستہ کیا جاتا تھا۔ انھیں جنسیات کی تعلیم بھی مہیا کرائی جاتی تھی۔ ان دوشیزاؤں کو عام طور پر موسیقی، رقص، مزامیر اور مصوری سے متعلق تعلیم دی جاتی تھی۔ واتسیاین کے کام سوتر سے معلوم ہوتا ہے کہ عام شہری صبح نہا دھو کر دھلے

ہوئے کپڑے پہن کر، خوشبو لگا کر، ہار پہن کر آئینہ دیکھ کر پان کھا کر اپنے کام کاج کے لئے نکلتا تھا۔ اس کے ہر کام کا وقت متعین تھا۔ وہ روز نہاتا تھا اور ہر دوسرے دن مالش کراتا تھا۔ ہر چوتھے دن حجامت (क्षौर) بنواتا تھا۔ دوپہر میں کھانا کھاتا تھا۔ اس کے بعد طوطا اور مینا سے گفتگو کرتا تھا۔ پان کھاتا تھا اور پھر تھوڑی دیر کیلئے آرام بھی کرتا تھا۔ اکثر ہر روز مرد اور خواتین تفریح کے لئے بھی وقت نکالتے تھے۔ شام کو موسیقی کی محفل آراستہ کی جاتی تھی۔ رات میں سونے کے کمرے کو خوشبو سے بسایا جاتا تھا۔ شراب اکثر پی جاتی تھی۔ اس زمانے میں طوائفوں کے کوٹھوں پر جانا برا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اس زمانے کی اشرافیہ معاشرتی زندگی جاگیردارانہ نظام میں پھل پھول رہی تھی۔ یہ بہت کچھ لکھنؤ کے نوابی دور کی یاد دلاتی ہے۔ جنسی زندگی کو بہت اہمیت دی جاتی تھی مگر اس کے بارے میں ایک صحت مند رویہ یہ تھا کہ آچاریہ واتسیاین جیسے آچاریہ نے جنسیات پر باقاعدہ ایک تصنیف کام سوتر کے عنوان سے لکھی جس سے یہ اشرافیہ استفادہ کرتا تھا اس کا اثر تخلیقی رزمیوں پر بھی پڑا۔ مثال کے طور پر کالداس کے کمار سمبھو (कुमारसम्भव) سری ہرش کے نیشدھ، رتناکر کے ہروجے وغیرہ میں جنسیات آمیز بیانات وافر مقدار میں ملتے ہیں اور ان رزمیوں میں عورت کے حسن کا عریاں بیان دستیاب ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ تو یہ ہے کہ شعر و ادب کا تعلق اس طویل عہد میں اشرافیہ اور حکمراں طبقے سے تھا جو عیش و عشرت کی زندگی گزار رہے تھے آغاز سے ہی برہمن طبقے کو معاشرے میں بالادستی حاصل تھی وہ استثنائی صورت کے علاوہ عام طور پر حکمراں نہیں ہوتے تھے مگر ان کے اثرات حکمراں طبقے شکتریوں پر بہت زیادہ تھے۔ اس طبقے نے اپنی ذہنی استعداد کے ذریعہ زندگی کے ہر شعبے پر اپنی پکڑ مضبوط کر رکھی تھی۔ ظاہر ہے کہ اس مذہبی جماعت (Priest-Class) نے حکمراں طبقے کے ساتھ عیش و عشرت کی زندگی بتاتے ہوئے شعر و ادب میں اس معاشرتی رنگ کو بھی اتارنے کی کامیاب کوششیں کیں۔ ان کے علاوہ سیٹھ ساہوکار جو ویشیہ (वैश्य) ذات سے تعلق رکھتے تھے انھیں اپنی معاشی تگ و دو سے فرصت نہیں ملتی تھی۔ چوتھا طبقہ وہ تھا جو کھیتی باڑی اور محنت مزدوری کے ذریعہ اپنے شب و روز گزارتا تھا اس طبقے کو علمی مشاغل سے دور رکھا گیا اور دانستہ انھیں صرف محنت سے متعلق کاموں سے وابستہ رکھا گیا انھیں عام طور پر شودر کہا گیا جنھیں بھوک مٹانے

کیلئے شب و روز کڑی محنت کرنا پڑتی تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ طبقاتی ناہمواری صرف دو ذاتوں برہمن اور شکتریہ کو ہی علمی کاموں کا موقع فراہم کرتی تھی یہ طبقہ ہی اشرافیہ کہلاتا تھا۔ چونکہ یہ عیش و عشرت کا دلدادہ تھا اور معاشرتی طور پر بہت مضبوط تھا اسلئے جس طرح کی زندگی وہ گزار رہا تھا اس کا عکس ان کی تخلیقات میں لامحالہ آنا ہی تھا۔ اس لئے اس عہد کی تخلیقات میں نسائی حسن کا مختلف النوع بیان اس وقت کے معاشرے کے اثر میں فطری طور پر منظر عام پر آ گیا، نسائی حسن اس زمانے میں کتنا اہم تھا چرک (चरक) کے اس شعر سے مترشح ہوتا ہے۔

इष्टा ह्येकैकशोSप्यर्था: : परं प्रीतिकारा : स्मृता :।

किं पुन : स्वीशरीरे यं संघातेन वयस्थिता :

सघांतो हीन्द्रिमार्थानां स्त्रीषु नान्यत्र विद्यते।

یعنی ''جسمانی اعضاء سے متعلق ایک ایک مضمون گہرا انبساط عطا کرتا ہے۔
پھر نسائی حسن کے موضوع کا تو کہنا کیا؟ جس میں شکل، بو، لمس اور لفظ سبھی مل
کر اعضاء کی لطیف صورت حال پیدا کرتے ہیں اور انبساط عطا کرتے ہیں۔''

صورت حال یہ ہو گئی کہ نسائی حسن کی تمثیل اور اس کو استعارہ بنانے کی ایک نئی روایت بھی معرض وجود میں آ گئی۔ مثال کے طور پر میدان جنگ میں جنگ جو سپاہی کے تیر کو عورت کا پستان بنا دیا گیا۔ محلوں میں ہیرے جواہرات سے جڑی ہوئی دیواروں کو عورت کی بانہہ قرار دیا گیا۔ اس عہد کے شعراء نے فطرت کے مظاہر کو بھی نسائی حسن کے حوالے سے بیان کرنے میں خاصی دلچسپی دکھائی۔ مثال کے طور پر عظیم شاعر ماگھ نے مغربی سمت کو ایک طوائف کی شکل میں دیکھا یعنی مغربی سمت غروب ہوتے ہوئے دھندلے آفتاب کو اس طرح گھر سے نکال دیتی ہے جس طرح ایک طوائف (गणिका) اپنے اوپر، دولت لٹا کر غریب ہو جانے والے شخص کو اپنے کوٹھے سے نکال دیتی ہے۔ اسی طرح ایک اور مثال یوں ہے کہ سورج غروب ہو رہا تھا اس لئے اسے روکنے کے لئے ہی اس کی معشوقہ کنول نے اس کی آخری کرن کو پکڑ لیا۔ نسائی حسن کے اس طرح بیان کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ سنسکرت شعریات میں رسوں میں سب سے زیادہ اہمیت شرنگار رس (श्रृंगार–रस) کو دی گئی۔ آنندوردھن نے شیرینی وصف (माधुर्य गुण) کی تعریف کرتے ہوئے

فرمایا تھا کہ شرنگار رس ہی سب سے زیادہ انبساط آمیز شیریں کیفیت ہے۔ اور اس کیفیت کے تحت ہی شیریں وصف (माधुर्य गुण) موجود رہتا ہے۔ ابھنو گپت نے اس ضمن میں فرمایا کہ شرنگار رس کا جذبہ ہی ایسا ہے جو دیوتاؤں، پرندوں، جانوروں اور انسانوں میں پایا جاتا ہے۔ جس طرح عالم، جاہل، صحت مند یا بیمار یعنی کوئی بھی شخص شکر کو اپنی زبان پر رکھ کر شیرینی محسوس کرتا ہے، اسی طرح ہر انسان کی روح میں شرنگار رس بسا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ شرنگار رس کو اتنی اہمیت دینے کے سبب نسائی حسن کو سنسکرت شاعری میں بہت زیادہ اہمیت دی گئی ۔ ہمارے فراق گورکھپوری نے جس کی زبردست تحسین کی ہے۔

اس عہد میں فنون لطیفہ کے عام مظاہرے کیلئے بھی ہر مہینے سرسوتی مندر (सरस्वती मन्दिर) میں صاحب دل سامعین اکٹھا ہوتے تھے۔ اس اجتماع یا نشست میں دوسری عام جماعتوں کے افراد بھی شامل ہو سکتے تھے۔ اس نشست میں دانشور حضرات ہی تقریر کر سکتے تھے اور انھیں احترام کی نظروں سے دیکھا جاتا تھا۔ اس زمانے میں عام طور پر یہ مانا جاتا تھا کہ شاعر کو سب سے پہلے خود اپنی تربیت کرنی چاہئے اور اسے یہ بھی غور کرنا چاہئے کہ اسے کتنی زبانیں آتی ہیں؟ عام سامعین اور شاہ وقت کی موجودہ دلچسپیاں کیا ہیں؟ جس کے دربار سے وہ منسلک ہے وہ شہنشاہ کس طرح کی نشستیں پسند کرتا ہے؟ ان سبھی پر غور کرنے کے بعد اپنی پسندیدہ زبان میں شعر خلق کرنا چاہئے۔ سامع (नागरिक) کی روزمرہ کی زندگی کے بارے میں اوپر بیان کیا جا چکا ہے لیکن شاعر کی روزمرہ کی زندگی کے بارے میں بھی ایک نظام یا دستور قائم کیا گیا تھا۔ اس بارے میں راج شیکھر (राजशेखर)، اور شیمیندر (क्षेमेन्द्र) نے خوب غور وخوض کیا تھا۔ راج شیکھر نے صحت (स्वास्थ्य)، صلاحیت (प्रतिमा)، عقیدت (भक्ति)، دانشوری آمیز قصہ (विद्वतकथा)، زیادہ سے زیادہ سماعت (बहुश्रुतता)، یادداشت (स्मृति)، مضبوطی (दृढ़ता) اور ہمت (उत्साह) وغیرہ شاعرانہ صلاحیت کی آٹھ ماؤں کا ذکر کیا ہے اور ان کے حوالے سے شاعر کی رہائش، جسمانی پاکیزگی، جسمانی حسن کی آرائش کے طریقے، پوشاک اور زیور اور عام طور طریقہ وغیرہ کا بیان بھی پیش کیا ہے۔ اس زمانے میں راجہ کی صدارت میں مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ راج شیکھر نے

کا ویہ میمانسا میں فرمایا کہ راجہ خود بھی شاعر ہو اور شعراء کی جماعت کی وہ تشکیل بھی کرے۔اس مخصوص جماعت کے لئے مخصوص طرح کے مکان بھی بنائے جاتے تھے۔شعراء کا معاشرہ مختلف قسم کے دانشوروں اور شعراء پر انحصار کرتا تھا۔ مشاعرہ جس نشست گاہ میں ہوتا تھا اسے سبھا منڈپ (सभा–मंडप) کہا جاتا تھا۔شعری نشست کا آغاز خود راجہ کرتا تھا۔شعراء کی تخلیقات پر تنقیدی تبصرے بھی ہوتے تھے۔اس طرح کے راجاؤں میں راج شیکھر نے واسودیو (वासुदेव)، ساتواہن (सातवाहन) شودرک (शूद्रक) اور ساہسانک (साहसांक) وغیرہ کے بارے میں بتایا ہے۔ان مشاعروں کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا تھا کہ مختلف شعراء، فنکاروں اور دانشوروں کا آپس میں تعارف ہو جاتا تھا۔مختلف موضوعات پر بحث و مباحثہ کے سبب غور وفکر کے راستے کھلتے تھے۔ حکمراں طبقے میں اور شعراء کے طبقے میں عزت حاصل کرنے کا حوصلہ بڑھتا تھا۔شعر و ادب کی ان محفلوں کو ایک اعتبار حاصل تھا۔اسلئے آچاریہ ونڈی نے فرمایا کہ:

तदस्ततन्द्रैरनिशां सरस्वती श्रमादुपास्या खलुकी र्तिमीप्सुमि:

कृशे कवित्वेSपि जना : कृतक्षमा विदग्धगोष्ठीषु विहर्त्तुमीशते

۔کاویادرش۔۱۰۵

یعنی ”شہرت کی تمنا رکھنے والوں کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ کاہلی کو پوری طرح ختم کر کے شعریات اور صرف ونحو کے عمیق مطالعہ میں ڈوب جائیں کیوں کہ شعری صلاحیت کافی کمزور ہو جانے کے بعد بھی سرسوتی کی پوجا (کتب بینی) مسلسل کرنے والوں میں شعراء اور دانشوروں کی نشستوں میں شامل ہونے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ایسے حضرات اگر شاعر نہ ہو سکیں گے تو صاحب ذوق تو ضرور ہو جائیں گے۔“

اس کے ساتھ آچاریوں نے شعراء کی تعلیم وتربیت کی اہمیت پر بھی زور دیا۔آچاریہ شیمیندر (क्षेमेन्द्र)، راج شیکھر، ہیم چندر اور واگ بھٹ وغیرہ نے شعراء کی تعلیم (कवि शिक्षा) پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔جن میں شاعری سے متعلق تعلیم کے ساتھ مظاہر فطرت کی عکاسی کے بارے میں

شعری روایات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ فطری صلاحیت کے ساتھ ہی حصول علم (व्युत्पत्ति) کی اہمیت بھی بیان کی گئی۔ راج شیکھر (राजशेखर) نے اسے بہت اہمیت دی اور بتایا کہ علم اور فطری صلاحیت کے اتصال سے انبساط اور کیفیت آمیز شاعری معرض وجود میں آتی ہے۔ بھرت منی، بھامہ اور رودرٹ نے بتایا کہ ایسے شعراء جو علم اور فطری صلاحیت سے مزین ہوتے ہیں ان کی گرفت میں دنیا کی ایسی کوئی شے نہیں ہے جو شاعری کا موضوع نہ بن سکے۔ اسی لئے شاعر پر یہ ذمہ داری ڈالی گئی کہ وہ اپنے وقت کے رائج سارے علوم کا مطالعہ لازمی طور پر کرتا رہے، اس امر کی اہمیت پر راج شیکھر، راجیشور، ممٹ اور واگ بھٹ نے روشنی ڈالی۔

شعریاتی نظریات (رس، النکار، دھونِ، ریتِ، اَوچتیہ اور وَکروکت) سے متعلق تصانیف نے حالانکہ اصولہائے نقد پر بڑی شرح وبسط کے ساتھ روشنی ڈالی۔ لیکن اس سے یہ نقصان ضرور ہوا کہ متاخرین شعراء ان نظریات کی حدود میں ہی طبع آزمائی کرتے رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ شعراء شاعری کی ظاہری ساخت پر ہی اپنی تمام صلاحیتیں صرف کرتے رہے۔ شعریات سے متعلق تصانیف میں رسوں اور جذبات کی تعداد متعین ہو جانے کے سبب وہ عناصر، جو ان متعین رسوں اور جذبوں سے باہر آتے تھے ان کی طرف شعراء متوجہ نہیں ہو سکے۔ اس لئے آچاریہ بھامہ وغیرہ نے شاعری کے موضوعات لامحدود ہونے کی جو بات کہی تھی وہ مجروح ہوتی گئی۔ اور سنسکرت شاعری میں تنوع کا فقدان ہوتا گیا۔ ایک بندھے ٹکے اصول میں ہی جب شاعری خلق ہونے لگی تو لازماً تنوع متاثر ہوا۔ مثال کے طور پر رس کے محرکات کی تعداد کے تعین سے ہیرو نیز ہیروئن کی اقسام کو متعین کرنے سے انسانی فطرت کے تنوع کی عکاسی اپنے سارے رنگوں کے ساتھ نہیں ہو سکی۔ سبھی جانتے ہیں کہ انسانی فطرت تغیر پذیر ہے مثال کے طور پر اس کی نفرت عقیدت میں تبدیل ہو سکتی ہے، دشمنی، دوستی میں تبدیل ہو سکتی ہے، تشدد، رحم میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک باصلاحیت شاعر اس حقیقت کو بخوبی سمجھتا ہے اور صفحۂ قرطاس پر اسے اتارتا بھی ہے۔ سنسکرت شاعری خصوصاً تخلیقی رزمیہ میں زیادہ تر عینیت پرست ہیرو کو ہی مرکزیت عطا کی گئی۔ عام آدمی کو اہمیت نہیں دی گئی جس سے ارضیت کی خوشبو پر بھی چوٹ پڑی۔ یہی چیزیں ہمارے یہاں اردو میں

بھی حالی، محمد حسین آزاد، ڈپٹی نذیر احمد اور شبلی سے قبل کے عہد میں در آئی تھیں۔

معیاری شاعری میں شاعر، شاعری اور اہل دل یا باذوق قارئین، تینوں کا اپنا الگ الگ کردار ہوتا ہے لیکن یہ تینوں ہم آہنگ بھی ہیں۔ وہ شاعری لافانی ہوتی ہے جسمیں باذوق قارئین اپنے جذبات کا محرک اساسی (आलम्बन) پا جاتے ہیں، جو شاعری، شاعری کے محسوسات سے علاقہ نہیں رکھتی اور نہ باذوق صاحب دل کے جذبات کو متاثر کر پاتی ہے، اس میں صرف ذہنی قلابازیاں اور آورد کی ستم ظریفیاں ہوتی ہیں۔ بہر حال ایک مدت تک سنسکرت شاعری، شاعری کی آفاقی قدروں کی عکاسی فنکاری کے ساتھ فطری انداز میں کرتی آئی لیکن بعد میں جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے شعریاتی نظریات سے متاثر ہو کر اصولہائے نقد کو سامنے رکھ کر جو شاعری خلق کی گئی وہ کیفیت سے عاری شاعری تھی۔

سنسکرت شاعری کا ایک بہت ہی طاقت ور پہلو مظاہر فطرت کی عکاسی ہے۔ سنسکرت کے عظیم شعراء نے اس بات کو آغاز میں ہی سمجھ لیا تھا کہ انسان فطرت کا ایک خوبصورت حصّہ ہے اس لئے فطرت اور انسان کے اس تعلق کو انھوں نے اپنی شاعری میں مختلف انداز میں پیش کیا۔ انھوں نے اس ضمن میں کئی اسالیب اختیار کئے۔ یہ اسالیب الفاظ کی مختلف قوتوں، لسانی اظہار اور رموز و علائم وغیرہ کے ذریعہ فطرت کے مظاہر کے بیان میں اختیار کئے گئے۔ خصوصی طور پر تین اسالیب بہت اہم ہیں۔ اول بیانیہ (वर्णनात्मक)، دوم مصوری آمیز (चित्रात्मक) اور سوم اعجاز آمیز (वैचित्रण) ان میں بیانیہ اسلوب کی دو شکلیں ہیں۔ اول خاکہ نگاری (रेखाचित्र) دوم پیچیدہ نقش (संश्लिष्ट) خاکہ نگاری میں منظر یا موسم کی عام خصوصیات کا بیان ہوتا ہے۔ خصوصاً تخلیقی رزمیوں اور بیانیہ تاریخی رزمیوں میں اس کا استعمال بہت زیادہ ملتا ہے۔ پیچیدہ نقش نگاری میں اخذِ معنی سے متعلق (अर्थ ग्रहण) اور پیکر تراشی کو بہت اہمیت دی گئی۔ اس اسلوب میں فطرت کے مظاہر سے متعلق بہت ہی باریک اور لطیف ترین مرقعے سجائے گئے ہیں۔ اس اسلوب میں صرف معنی کی ترسیل کو ہی اہمیت نہیں دی گئی بلکہ پیکر تراشی کے ذریعے شعر کی ساخت کو بھی خوبصورتی عطا کی گئی۔ راماین میں والمیک نے، رگھوونش میں کالداس نے، پدیہ چوڑا مڑ (पदयचूणामणि) میں، بدھ

گھوش نے، جانکی ہرڑ (जानकीहरण) میں کمار داس نے اور نیشدھ (नैषध) میں سری ہرش نے مصوری آمیز اسلوب کے زبردست مظاہرے کیے ہیں۔ کالداس کی ایک مثال پیش کی جارہی ہے۔

"جھیل کے پانی پر ڈوبتے ہوئے سورج کا سایہ پھیل گیا ہے، ایسا لگتا ہے جیسے جھیل پر سنہرا پل بن گیا ہو۔"

ایک مثال بھارَوِ (भारवि) کی اس طرح ہے:

"بلور اور چاندی کی دیواروں پر سورج کی کرنیں پڑنے سے نیز کبودی رنگ کے لعلوں کی روشنی پڑنے سے دوپہر میں ہی چاندنی پھیلی ہوئی لگنے لگی۔"

مصوری آمیز اسلوب، میں حسن کاری کی اساس مماثلت ہے جیسا کہ اوپر کی دو مثالوں سے عیاں ہے مگر تیسرے اسلوب میں اعجاز آمیز کلام کا معنی زرخیز تخیل اور تحیر کے ذریعہ اخذ کیا جانے لگا۔ کالداس کی ایک مثال یوں ہے:

"فصل بہار نے آم کے بوروں کی شکل میں نئے تیروں کے تیار ہو جانے پر ان پر آنے والے بھونروں کی شکل میں حروف سے جیسے کامدیو کا نام تحریر کر دیا ہو۔"

یہ اسالیب سنسکرت کے تخلیقی رزمیوں میں بڑی ہی فنکاری سے اپنائے گئے جن کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔

سنسکرت شاعری میں اسطوریات کے حوالے سے والمیک کی رامائن اور ویاس کی مہابھارت میں جن واقعات اور کرداروں کو بیان کیا گیا تھا ان کی باز تخلیق (Re-creation) ان عظیم شعراء کے بعد کے شعراء مثلاً کالداس، بھارَوِ، ماگھ اور سری ہرش کے ذریعہ بڑے ہی دلاویز اسالیب میں کی گئی، اور ایک ہی طرح کے واقعات اور کرداروں کو مختلف طرح سے انھوں نے مختلف شکلیں عطا کیں۔ اس ضمن میں مغربی شاعری میں بھی یہی کاوشیں یعنی باز تخلیق کے نمونے معرضِ وجود میں آئے اس سلسلے میں ڈکسن (Dixon) فرماتے ہیں:

"When the poet is himself a part of that which he describes as one fancies it was with Homer or homeridace of at least in closest sympathy with its essential elements not separated from it by any critical superiority how clear and bright the picture , whereas in such a work as Virgil consummates art as it is ,one percevies that the field of the author's personal experience is altogether remote from the shadowy hand to which he guides us and that he is imaginative to revive far off forgotten things merely to project a credible and pleasant fiction.

-English Epic and Heroic poetry -Dixon -page 14

بازتخلیق کی یہ روایت ہمارے یہاں اردو میں بھی وافر مقدار میں موجود ہے۔

سنسکرت شاعری میں تاریخی رزمیہ کے طور پر راماین اور مہابھارت میں خالص تاریخی واقعات نہیں بیان کئے گئے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ان عظیم رزمیوں کے واقعات تاریخ سے نشو ونما پانے والے بالکل نئے پیکروں میں تبدیل ہو کر سامنے آئے ہیں۔ چونکہ قدیم ہندوستانی نظریہ کے تحت تخلیق کا مقصد حصول انبساط (रस) رہا ہے اس لئے آچاریہ بھامہ نے صرف حقیقت بیانی کو غیر شعر (अकाव्य) کہا اور آنند وردھن نے اسے غیر شعری موزونیت (अकाव्योचित) کہا۔ اس لئے سنسکرت شاعری میں حقائق کو تخیل کے ذریعہ پر جمال اور دلاویز بنا کر پیش کرنے کی روایت کو استحکام ملا۔ اس لئے یہ دونوں عظیم رزمیے ہندوستانی فکر کی روشنی میں تاریخی نہ ہو کر تاریخی اسلوب والے رزمیے تسلیم کئے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر ڈے اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

In making an estimate of these works therefore , it should be borne in

mind that they are , in conception and execution, deliberately meant to be elegant poetical works rather than sober historical or human documents.......The Qualification, 'historical' therefore serves no useful purpose except indicating imperfectly that these kavyas have an historical ,instead of a legendary or invented theme but the historical theme is treated as if it is no better nor worse than a legendary or invented one.

-History of sanskrit Literature-

Dr.S.k Dey page 348-349

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شاعری کا پس منظر اور اس کے محرکات متنوع ہیں۔ یہ وہ شاعری تھی جو اشرافیہ طبقے میں پیدا ہوئی۔ حالانکہ بودھ اور جینی فکر نے بھی اسمیں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ مگر اس شاعری اور اس کی شعریات پر برہمن فکر پوری طرح حاوی رہی اور اس فکر کو حکمراں طبقے نے آنکھوں سے لگایا۔ ان حکمرانوں میں بھی باصلاحیت شعراء گزرے۔ اس شاعری کی ظاہری ساخت اور باطنی کائنات میں جمال آفرینی کے عناصر موجود ہیں۔ یہاں صناعی کو بہت اہمیت دی گئی۔ بعد میں یعنی آخری دور میں اس صناعی کے چکر میں کئی تخلیقات چیستاں کی شکل بھی اختیار کر گئیں مگر اس شاعری کی بہت سی تخلیقات میں کیفیت آمیز انبساط کی موجودگی اور صنائع بدائع کی موزوں جلوہ آرائی نے انہیں شہرت کے بام عروج پر پہنچا دیا۔

☆☆☆

شاعر کی تعلیم و تربیت : آچاریہ راج شیکھر کے افکار

سنسکرت شعریات کی تاریخ میں آچاریہ راج شیکھر (۸۸۵ء سے ۹۷۵ء) کسی شعریاتی دبستان کے نظریہ ساز آچاریہ نہ ہوتے ہوئے بھی اپنی تصنیف کاویہ میمانسا(काव्य मीमांसा)یعنی نقد شاعری کے سبب آچاریہ تسلیم کئے گئے ہیں حالانکہ اس تصنیف کو وہ پورا نہیں کر سکے تھے لیکن اس کے جو حصے دستیاب ہیں ان کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے متقدمین کے نظریات کا خلاصہ اس تصنیف میں پیش کر دیا ہے اور یہی سبب ہے کہ سنسکرت کے متاخرین علماء نے ان کے جتنے اقتباسات اپنی تصانیف میں پیش کئے ہیں اتنے کسی دوسرے سنسکرت آچاریہ کے نہیں پیش کئے ہیں۔ زبان، صرف ونحو، فلسفہ، شعریات اور لسانیات وغیرہ پر ان کے وسیع اثرات موجود ہیں۔

راج شیکھر نام کے کئی علماء ہوئے ہیں مگر کاویہ میمانسہ (نقد شاعری) کے خالق راج شیکھر ان سبھی پر فوقیت رکھتے ہیں۔ وہ برہمن تھے اور ان کی شادی ایک عالمہ، اونتِ سندری (अवन्ति–सुन्दरी) سے ہوئی تھی جو برہمن زادی نہ ہو کر چوہان خاندان کی دوشیزہ تھیں۔ اپنی تصنیف کاویہ میمانسہ میں راج شیکھر نے ان کے کئی افکار کے اقتباس پیش کئے ہیں۔ راج شیکھر قنوج کے راجہ مہندر پال کے دربار سے وابستہ تھے اور اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتے ہوئے عیش و عشرت کی زندگی گزار رہے تھے۔ اپنی نوجوانی کے دنوں میں انہوں نے بال راماین (बाल–रामायरा) لکھی بعد میں کرپور منجری (कर्पूर–मंजरी) نام کی تمثیل (सट्टक) کی تخلیق کی۔ اس کے بعد جب وہ بال بھارت (बाल–भारत) ڈرامہ لکھ رہے تھے تو ان کے مربی راجہ مہندر پال اور ان کے والد دُہک (दुहिक) کا انتقال ہو گیا تھا۔ دُہک کسی راجہ کے وزیر تھے۔ فطری طور پر راج شیکھر ان دونوں کے انتقال سے بہت پریشان اور ملول ہوئے اور قنوج چھوڑ کر ادھر

ادھر بھٹکتے ہوئے وِدھ شال (विद्धशाल–मंजिका) لکھی۔ مہندر پال کے وارث مہی پال (महिपाल) کو جب سیاسی استحکام ملا تو راج شیکھر دوبارہ قنوج لوٹے، اب وہ ضعیف ہو چکے تھے اور اپنے علم و فضل کا نچوڑ کاویہ میمانسہ میں پیش کرنا چاہتے تھے مگر اس ادھوری تصنیف کو لکھنے کے دوران ہی وہ خالق حقیقی سے جا ملے۔ راج شیکھر اپنے متقدمین سے چلی آ رہی ادبی روایات کے امین تھے۔ انہوں نے اس عظیم روایت کے حوالے سے بھاس (मास) اور مراری (मुरारि) تک پھیلی ہوئی ڈرامہ سے متعلق روایات اور شعریاتی روایت جو آچاریہ بھامہ سے لے کر آچاریہ آنند وردھن تک پھیلی ہوئی تھی اسے اپنے اندر جذب کر لیا تھا اور اس طرح انہوں نے اپنی ادھوری تصنیف کاویہ میمانسہ میں آچاریہ بھرت، آچاریہ وامن، آچاریہ اُدبھٹ، آچاریہ لولٹ اور آچاریہ آنندوردھن کے افکار کے حوالے پیش کئے ہیں۔

راج شیکھر کو اپنے زمانے کی کئی زبانوں پر استحقاق حاصل تھا۔ کرپور منجری تمثیل انہوں نے پراکرت میں لکھی تھی بال راماین اور ودھ شال بھنجکا (विद्धशाल–मंजिका) میں نچلے طبقے کے مختلف کرداروں سے انہوں نے پراکرت زبان میں مکالمے ادا کرائے ہیں۔ راج شیکھر پراکرت سے اتنی محبت کرتے تھے کہ انہوں نے بانگ دہل یہ کہا کہ۔

> "سنسکرت زبان میں پیش کی گئی تخلیقات رس سے خالی ہوتی ہیں۔
> پراکرت کی تخلیقات میں ہی شیرینی ہوتی ہے۔ جس طرح مرد سخت ہوتے ہیں
> اسی طرح سنسکرت کی تخلیقات سخت ہوتی ہیں۔ جس طرح خواتین نرم و نازک
> ہوتی ہیں اسی طرح پراکرت کی تخلیقات شیریں اور لطیف ہوتی ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

परुसा साकिअबंधा पाउदवन्धो विहोइ सउमारो।

पुरुसमहिलारां जेतिअमिहत्तरं तेतिअ मिमारां।।

کرپور منجری ۸/۱

راج شیکھر نے پراکرت کی صرف دو اقسام یعنی مہاراشٹری پراکرت (महाराष्ट्री

(प्राकृत) اور شور سینی (शौरसेनी प्राकृत) کا ہی ذکر کیا ہے۔ بہر کیف راج شیکھر نے شعریات سے متعلق ہر موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے مگر انہوں نے کاویہ میمانسہ میں شاعر کی تعلیم اور اس کی تربیت کے حوالہ سے جن افکار کا اظہار کیا ہے وہ انقلابی نوعیت کے ہیں کیوں کہ جس تفصیل کے ساتھ انہوں نے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے ان سے قبل کسی آچاریہ نے اس موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار نہیں کیا تھا ان کی ادھوری تصنیف کاویہ میمانسہ اٹھارہ حصوں میں منقسم تھی لیکن آج اس کا ایک ہی حصہ بہ عنوان کوی رہسیہ (رازِ شاعر) ہی دستیاب ہے۔ اس حصے میں راج شیکھر نے شاعر کی شخصیت اور اس کے فرائض کے ارتقاء اور نشو ونما پر بحث کی ہے۔ اس حصے کے ذیلی عنوان یوں ہیں۔

۱۔ مردِ شاعری (काव्य–पुरुष)

۲۔ شاعر (कवि)

۳۔ صاحب ذوق یا نقاد (भावक)

۴۔ شاعری کی پختگی (काव्य–पाक)

۵۔ سرقۂ شاعری (काव्य नुहररा)

ان ذیلی عنوانات پر راج شیکھر نے بڑی تفصیل اور باریک بینی سے روشنی ڈالی ہے۔ ان پر ترتیب سے اظہارِ خیال مناسب رہے گا۔

مردِ شاعری (काव्य–पुरुष)

نویں صدی عیسوی سے قبل سنسکرت شعریات اور شاعری میں مردِ شاعری کا تصور نہیں ملتا۔ اس بارے میں سب سے پہلے آچاریہ دنڈی (दंडी) (ساتویں صدی عیسوی) نے پیکرِ شاعری (काव्य–शरीर) کے بارے میں اپنی تصنیف کاویادرش (काव्यादर्श) میں یوں فرمایا تھا۔

शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली

کاویادرش۔ ۱۰/۱

یعنی متوقع معنی آمیز لفظیات کو شاعری کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کیفیت آمیز اور دلاویز بیان پیش کرنے کے لئے متوقع معنی سے آمیز لفظ کو پیکرِ شاعری کہا جاتا ہے۔

ونڈی کے اس قول میں زیادہ تابندگی لانے کے لئے آچاریہ وامن (۷۵۰ء سے ۸۵۰ء کے درمیان) نے یہ فرمایا کہ۔

रीतिरात्मा काव्यस्य

یعنی شاعری کی روح اسلوب ہے۔ لیکن آگے چل کر آنندوردھن (نویں صدی عیسوی) نے اسلوب (रीति) کو شاعری کی روح نہ مانتے ہوئے دھونِ (صوت) کو روحِ شاعری تسلیم کیا۔ ظاہر ہے کہ راج شیکھر سے قبل کے علمائے شعریات نے شاعری کے پیکر اور شاعری کی روح کی جو تمثیل سوچی تھی اس کے پس منظر میں انہوں نے مردِ شاعری (काव्य–पुरुष) کا ایک تخیل ہی پیش کیا تھا جب کہ راج شیکھر نے اس تخیل کی تجسیم پیش کردی۔ مردِ شاعری کی پیدائش، اس کا پورے ہندوستان کا سفر نیز اس کی شادی کا بیان راج شیکھر کے زرخیز تخیل کا ثمرہ ہے۔ راج شیکھر نے نقدِ شاعری (काव्य मीमांसा) کے تیسرے باب میں مردِ شاعری کا بیان پیش کیا ہے۔ علماء نے اس بارے میں یہ تجزیہ پیش کیا ہے کہ راج شیکھر نے مردِ شاعری کی پیدائش کے بارے میں ہندوستان کے مختلف حصوں کے مشہور مقامات کے مطابق اسے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں انہوں نے تاریخ کا سہارا نہ لے کر ہندو صنمیات سے فائدہ اٹھایا ہے اور اس طرح مردِ شاعری کو ہندو صنمیات کی روشنی میں پیش کیا ہے۔ راج شیکھر کا مردِ شاعری سے متعلق یہ بیان پُرانوں کے اسلوب میں ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ راج شیکھر نے جو کہانی بیان کی ہے وہ وایو پُران (वायु पुराण)، مہابھارت (महाभारत) اور ہرش چرت (हर्ष चरित) سے مختلف ہے ہرش چرت میں وانڑ (वाण) نے تفصیل سے بتایا ہے کہ سرسوتی (सरस्वती) زمین پر کیوں آئی اور چیون (च्यवन) رشی کے بیٹے ددھیچ (दधीचि) سے کیسے شادی کی اور سارسوتیہ (सारस्वतेय) نام کے بیٹے کو جنم دیا۔ وایو پُران (वायु पुराण) کے ۶۵ ویں باب میں بھی یہ کہانی پیش کی گئی ہے۔ علماء نے یہ خیال

ظاہر کیا ہے کہ وائڑ (वारा) نے یہ موضوع وایو پُران سے ہی اٹھایا ہے۔ مہابھارت کے شانتِ پرو (शान्ति–पर्व) اور شلیہ پرو (शल्य–पर्व) میں بھی یہ کہانی مختلف انداز میں پیش کی گئی ہے۔ عظیم شاعر اَشوگھوش (अश्वघोष) نے اپنی مشہور تصنیف بدھ چرت میں بھی اسی طرح کی کہانی پیش کی ہے۔

بہر حال راج شیکھر نے مردِ شاعری کے بارے میں اپنے تخیل کے سہارے جو تمثیل پیش کی وہ ایک انقلابی قدم تھا نقدِ شاعری (काव्य–मीमांसा) کے تیسرے باب میں وہ فرماتے ہیں کہ ایک بار دیوتاؤں کے گرو برہسپتی (बृहस्पति) سے ان کے شاگردوں نے ایک کہانی کے حوالے سے ان سے سوال کیا کہ آپ کے گرو سرسوتی کے بیٹے مردِ شاعری (काव्य–पुरुष) کیسے ہیں؟ برہسپتی نے جواب دیا کہ قدیم زمانہ میں سرسوتی نے ایک بیٹے کی خواہش کے سبب ہمالہ پر ریاضت کی جس سے خوش ہو کر برہما نے ان سے کہا کہ تیرے لئے میں بیٹے کی تخلیق کرتا ہوں۔ سرسوتی نے بعد میں ایک بیٹے کو جنم دیا جس کا نام مردِ شاعری (काव्य–पुरुष) ہوا۔ مردِ شاعری نے پیدا ہوتے ہی بحر آمیز لفظیات میں سرسوتی کی قصیدہ خوانی اس طرح کی کہ اے مادر مہربان! اس کائنات میں جو سارا ادب موجود ہے، وہی میں لفظ اور معنی کی شکل میں پیدا ہونے والا مردِ شاعری (काव्य–पुरुष) ہوں۔ ان بحر آمیز خوبصورت جملوں کو سن کر سرسوتی بہت خوش ہوئیں اور اس مردِ شاعری کو گود میں اٹھا کر محبت سے یہ فرمایا، بیٹے! سارے ادب کی ماں یعنی مجھے تو نے بحر آمیز خوبصورت کلام سے شکست دے دی۔ یہ بات تو بہت ہی تعریف والی ہے کہ بیٹے سے ہار جانا دوسرے بیٹے کی پیدائش کی طرح انبساط آمیز ہے۔ تجھ سے پہلے کے علماء نے نثر آمیز کلام کی تخلیق کی تھی شعریت آمیز کلام کی تخلیق نہیں کی تھی، تو نے سب سے پہلے بحر آمیز کلام کی تخلیق کی ہے۔ اس کے بعد بحر آمیز کلام کی تخلیق ہوتی رہے گی تو واقعی تعریف کے لائق ہے۔ تیری زبان سے ادا ہوا یہ بحر آمیز کلام پوری دنیا میں مقبول ہوگا۔ سنسکرت زبان تیرا منھ، پراکرت زبان تیرے بازو، اپبھرنش زبان تیری رانیں اور پیشاچی زبان تیرے پاؤں بن کر رہیں گی۔ تو شاد و کام حوصلہ آمیز شیریں اور رحم والے اوصاف سے مزین ہوگا۔ رس تیری جان ہے، بحریں تیرے روئیں ہیں، سوال و جواب

اور پہیلی تیرے تخاطب کے کھیل ہیں، تجنیس اور تشبیہ وغیرہ النکار تیرے حسن میں اضافہ کرتے ہیں...."

اس کے بعد ایک گھنیرے پیڑ کے سایہ میں چٹان پر اسے لٹا کر اور نوزائیدہ بچے کی طرح برتاؤ کرنے کی تلقین کر کے سرسوتی آکاش گنگا میں نہانے چلی گئیں۔ دوپہر میں گرمی سے بلکھتے ہوئے اس بچے کو اُشنس (उशनस) منی نے دیکھا تو وہ اسے اٹھا کر اپنے آشرم میں لے گئے۔ آشرم کے پرسکون ماحول میں اس بچے نے اُشنس منی کو بحر آمیز کلام سے تحریک دی جس سے انہوں نے سرسوتی کی قصیدہ خوانی اس شعر کے ذریعہ کی۔

या दुग्धाऽपि नदुग्धेव कविदोग्घृमिरन्वहम।

हृदि नः सन्निधतां सा सूक्ति धेनुः सरस्वती।।

'بہترین کلام کی کام دھینو (कामधेनु) (ہر خواہش پوری کرنے والی دیوتاؤں کی گائے) سرسوتی دیوی میرے دل میں بس جائیں جو شاعر کی شکل والے دودھ دوہنے والوں کے ذریعہ روز دُہی جانے پر بھی نہ دُہی گئی کی طرح ہیں یعنی جو کبھی کمزور نہیں ہوتیں'

تبھی سے اس اُشنا کو شرفاء شاعر کہنے لگے۔ اسی سے دوسرے لوگ جو شاعری کرنے لگے انہیں بھی شاعر کہا جانے لگا۔ شاعری کے ساتھ ہم رنگ ہونے سے ہی سرسوتی کے بیٹے سارسوتیہ (सारस्वतेय) بھی اشارتاً مردِ شاعری (काव्य–पुरुष) کہے جاتے ہیں۔ نہانے کے بعد جب سرسوتی واپس ہوئیں تو وہاں بیٹے کو نہ پا کر رونے لگیں۔ اتفاق سے والمیکی جی وہاں آ گئے اور انہوں نے بڑے ہی انکسار سے سرسوتی کو ان کے بیٹے کے بارے میں بتایا اور انہیں اُشنا یعنی شُکر (शुक्र) منی کے آشرم کی راہ دکھائی۔ سینے سے دودھ ٹپکاتی ہوئی سرسوتی نے اپنے بیٹے کو آغوش میں لے کر اس کے سر کا بوسہ لیتے ہوئے والمیکی جی کو بھی بحر آمیز کلام کہنے کی دعا دی نتیجہ یہ ہوا کہ ایک دن رشی والمیکی نے جنسی عمل میں مصروف سارس کے جوڑے کو دیکھا اچانک ان میں سے ایک کو شکاری نے مار ڈالا دوسرا سارس چیخ چیخ کر رو رہا تھا۔ یہ منظر دیکھ کر والمیکی کی زبان سے آمد کی شکل میں یہ شعر ادا

ہوا۔

''اے شکاری تجھے عزت جاوداں نہ حاصل ہو کیوں کہ تو نے جنسی
عمل میں مصروف سارس کے جوڑے میں سے ایک کو مار ڈالا۔''

اصل متن یوں ہے۔

मा निषाद! प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः।

यत्क्रौंचमिथुनादेकमवधीः काममोहितम।।

دیوی سرسوتی نے اس شعر پر بھی یہ دعا دی کہ جو شخص کوئی دوسری چیز نہ پڑھ کر بھی اس شعر کو پہلے پڑھے گا وہ سارسوت شاعر (सारस्वत–कवि) ہوگا۔ والمیکی نے دعا حاصل کر راماین نام کے تاریخی رزمیہ کی تخلیق کی۔ رشی وید بیاس نے بھی اس شعر پر غور و خوض کرتے ہوئے اس کے زیرِ اثر ایک لاکھ اشعار والے مہا بھارت جیسے تاریخی رزمیہ کی تخلیق کی۔

ایک بار رشیوں اور دیوتاؤں میں ویدوں کے ایک موضوع پر مناظرہ ہوا۔ برہما نے اس مناظرہ میں سرسوتی کو حکم بنایا اور انہیں اپنے پاس بلایا۔ سرسوتی برہما کے پاس جانے لگیں تو ان کا بیٹا کاویہ پُرش (مردِ شاعری) بھی ان کے پیچھے پیچھے چلنے لگا۔ سرسوتی نے اس سے کہا کہ بیٹے! برہما جی نے تجھے نہیں بلایا ہے اس لئے ان کے پاس جانے میں تیری بھلائی نہیں ہے اور سرسوتی اکیلے برہما کے پاس چلی گئیں اس پر کاویہ پُرش ناراض ہو کر چیخ پڑا۔ اسے روتا ہوا دیکھ کر اس کا دوست شنکر جی کا بیٹا کارتکیہ (कार्तिकेय) بھی زور زور سے رونے لگا۔ اس کی ماں گوری یعنی پاروتی نے اسے سمجھاتے ہوئے کہا بیٹے! تو چپ ہو جا۔ کاویہ پُرش کو میں مناتی ہوں۔ ایسا کہہ کر وہ غور کرنے لگیں۔ زیادہ تر جانداروں کی محبت کے علاوہ کوئی دوسری بندش نہیں ہے اس لئے اس کو بھی قابو میں رکھنے کے لئے ایک عورت کی تخلیق کروں۔ ایسا سوچ کر گوری نے علم الادب کی بہو (साहित्य–विद्या–वधू) کو پیدا کیا اور اسے حکم دیا کہ تیرا یہ شوہر ناراض ہو کر آگے جا رہا ہے اس لئے اس کی ہم قدم بنو اور اس کو لوٹاؤ۔ گوری نے اس کے بعد رشیوں سے کہا اے رشیو! تم کو بھی علم

شعر میں دستگاہ ہے اس لئے تم بھی ان دونوں کی قصیدہ خوانی کرو یہی تمہاری مکمل شاعری ہوگی۔ یہ کہہ کر گوری یعنی پاروتی خاموش ہوگئیں۔ اور رشیوں نے ان کے حکم کی تعمیل کی۔

اس کے بعد وہ سب سے پہلے مشرقی ملکوں میں گئے جہاں انگ (अंग) (قدیم ہندوستان کے ۱۶ ملکوں میں سے ایک انگ) جس کی راج دھانی موجودہ بھاگل پور کے مغرب میں چمپا پوری تھی۔ بہادر کرن (करा) کو مہابھارت میں اس ملک کا راجہ بنایا گیا تھا۔

بنگ (بنگال) سُہیم (सुहयम) (ایک قدیم مشرقی ملک جو بنگال سے ملا ہوا تھا) برہم (ब्रहम) (مشرقی ہندوستان کا قدیم ملک برما) اور پنڈر (पिन्ड्र) (قدیم ہندوستان کا ایک ملک بنگال کا ضلع مالدہ) ہیں، اُس مردِ شاعری کو اپنی طرف راغب کرنے کے لئے علمِ ادب کی بہو

(साहित्य–विद्या वधू) نے جس بھیس کو اپنی خواہش کے مطابق اپنایا اس ملک کی خواتین نے بھی اسی بھیس کو اپنایا۔ اس اسلوب (प्रव्रित्ति) کو آوڈر ماگدھی (औड्रमागधी) کہا گیا۔ اور اس کی تعریف رشیوں نے اس طرح کی۔

आर्द्रार्द्रचन्दनकुचार्पित सूत्रहारः
सीमन्तचुम्बिसिचयः स्फुटबाहुमूलः
दूर्वाप्रकापडरुचिरास्वगुरुपभोगाद
गौडांगनासु चिरमेष चकास्तुवेषः

"گوڈ یعنی بنگال کی خواتین کی یہ پوشاکیں جو اگر کے استعمال سے دوب کے انکھوے کی طرح ہوگئی ہیں جن میں گیلے چندن سے پُتے ہوئے سینوں پر سوت کے ہار زینت افروز ہیں، جن میں کپڑا ان کی مانگ کو چھو رہا ہے۔ اور بغلیں صاف طور پر دکھائی پڑ رہی ہیں، ہمیشہ کے لئے وہ زینت آفریں رہیں"

جس پوشاک کو کاویہ پُرش نے مزاجاً پہن لیا اس پوشاک کو وہاں کے مردوں نے بھی قبول کرلیا۔ اور اس پوشاک کا نام اَوڈر (औड्र) یا اَوڈر ماگدھی (औड्र मागधी) پڑا اور بعد میں علمِ ادب کی بہو نے جس رقص اور مزامیر کو پیش کیا اسے بھارتی (भारती) کہا گیا۔

رشیوں نے اس ورتی (वृत्ति) کی بھی قصیدہ خوانی کی۔ اس طرح کی سج دھج کو سوچنے کے بعد بھی وہ کاویہ پُرش (مردِ شاعری) علمِ ادب کی بہو کے قابو میں نہیں آیا۔ وہاں اس بہو نے ایجاز آمیز، تجنیس آمیز، یوگ ورتی (योग वृत्ति) اور روایتی انداز کے جملے کہے۔ یہ گوڑی اسلوب (गौडी रीति) ہے۔ رشیوں نے اس کی بھی قصیدہ خوانی کی۔ اس کے بعد وہ کاویہ پُرش (مردِ شاعری) پنچال (पंचाल) کی طرف بڑھا۔ پنچال (پنجاب) شورسین (متھرا کے آس پاس کا برج علاقہ) کاشمیر، واہیک (قندھار) بلہیک (बल्हीक یعنی بلخ) وغیرہ ملک ہیں۔ وہاں بھی مردِ شاعری کی ہم نشینی اختیار کرتے ہوئے اس علمِ ادب کی بہو نے جس جس زیب و زینت کو اختیار کیا وہاں کی خواتین نے بھی اس زیب و زینت کو قبول کیا۔ یہ طریقہ پانچال مدھیما (पांचाल मध्यमा) کے نام سے مشہور ہوا۔ اس کی قصیدہ خوانی بھی رشیوں نے اس طرح کی۔

> 'کان کے کنڈلوں کے ہلنے سے جس میں رخسار ہل اٹھے ہیں، جس میں پارہ صفت سفید ہار ناف تک لٹکا ہوا ہے۔ اور جس میں کمر سے نیچے کا کپڑا رانوں سے لے کر گھٹنوں تک لٹک رہا ہے۔ خوب رویوں کی یہ زیب و زینت عزت کی نگاہ سے دیکھی جانے لائق ہے۔'

یہاں بھی کچھ نرم دلی کے سبب مردِ شاعری (काव्य पुरुष) نے جس شکل کو اختیار کیا وہاں کے مردوں نے اسے قبول کرلیا اس اظہاریہ کا نام پنچال مدھیمہ (पंचाल मध्यमा) پڑا اور علمِ ادب کی بہو نے یہاں جس رقص اور نغمہ کو پیش کیا اس کا نام ساتوتی ورتی (सात्वती वृत्ति) پڑا اسی ورتی میں جب تھوڑی پیچیدگی شامل ہوگئی تو اس اظہاریہ کو آربھٹی ورتی (आरभटी—वृत्ति) کہا گیا۔ ان کی رشیوں نے قصیدہ خوانی کی۔ اس طرح کے برتاؤ سے اس نے مردِ شاعری کو جو تھوڑا بہت قابو میں کیا، اس میں اس نے تھوڑی قلب پر اثر کرنے والی، تھوڑی تجنیس آمیز اور تھوڑی اخلاقی باتیں

کیں۔اس اظہاریہ کو پانچالی اسلوب(पांचाली रीति) کہتے ہیں۔

اس کے بعد مردِشاعری (काव्य पुरुष) اَونتی (अवन्ति) ملک یعنی اجین کی طرف بڑھے۔اونتی ملک میں اونتی یعنی اجین، وِدِشا(विदिशा یعنی موجودہ بھیلسا نگر)، سُراشٹر (सुराष्ट्र یعنی موجودہ سورت کا علاقہ)، مالو(मालव یعنی مالوہ) اربُد (अर्बुद یعنی آبو پہاڑ کے اطراف کا علاقہ) اور بھرگو کچھ (भृगुकच्छ موجودہ بھڑونچ کے آس پاس کا علاقہ) وغیرہ ہیں۔ان سے گزرتی ہوئی علمِ ادب کی بہو(साहित्य विद्या वधू) نے جو بھیس بنایا ان علاقوں کی خواتین نے بھی وہی بھیس اپنا لیا۔اس اظہاریہ کو اونتی کہا جاتا ہے یہ اظہاریہ یا اسلوب پانچال مدھیما اور دکشناتیہ (दक्षिराात्या) کے درمیان کا ہے اسی لئے ساتوتی (सात्वती) اور کوشکی (कौशिकी) اسالیب، وہاں رائج ہوئے۔پانچال علاقے کے مردوں اور جنوبی علاقے کی خواتین کے بھیس اور برتاؤ قابل تعریف ہوئے ان دونوں کی گفتگو اور برتاؤ کا امتزاج اونتی علاقے میں موجود ہوا۔

مردِشاعری اس کے بعد جنوب کی سمت بڑھا جہاں مَلے (مالابار کا پہاڑی علاقہ) میکل (मेकल جنوب کا ایک پہاڑ) کُنتَل (कुंतल کونکڑ اور برار کے درمیان پہاڑی علاقہ) کیرل، پال (جنوب کا ایک پہاڑی علاقہ) اور منجر (मंजर) وغیرہ پہاڑی علاقے ہیں اور مہاراشٹر، گانگ اور کلنگ (گوداوری اور ویترنی دریاؤں کے درمیان کا علاقہ) وغیرہ علاقے ہیں وہاں مردِشاعری کا پیچھا کرتی ہوئی علم شاعری کی بہو کی سج دھج کو وہاں کی خواتین نے اپنا لیا اسے دکشناتیہ (दक्षिराात्या) اسلوب کہا گیا۔رشیوں نے اس کی تعریف وتوصیف یوں کی۔

'جڑوں ہی سے بالوں کے گھنگھرالے ہوجانے سے جن کا جوڑا خوبصورت ہے خوشبودار ہے۔خوشبوآمیز بالوں سے جس کی پیشانی خوبصورت ہے اور جس میں کمر کی زینت کے لئے کپڑے کی گانٹھ چھپالی گئی ہے ایسی کیرل کی خواتین کا حسن زندہ آباد، اصل متن یوں ہے۔

आमूलतोवलित कुन्तल चारुचूडश्चूर्रालिक प्रचयलांछित भालभागः।

कक्षा निवेश निबिडीकृतनीविरेष वेषश्चिरंजययति केरल

कामिनीनाभ ।।

اس پر خوش ہوکر مردِ شاعری نے جو پوشاک پہنی وہاں کے مردوں نے وہی پوشاک اپنالی، علمِ شاعری کی بہو نے جس حیرت ناک رقص، گیت مزامیر اور ناز وادا کو پیش کیا اسے کوشکی اظہاریہ (कौशिकी वृत्ति) کہا جاتا ہے۔ اس کی رشیوں نے تعریف کی۔ اس بہو نے بے شمار کشش کے تحت تجنیس آمیز ایجاز سے خالی اور مجاز آمیز جملوں کا استعمال کیا اسی کو ویدربھی (वैदर्भी) اسلوب کہا گیا۔

ودربھ (विदर्भ) علاقے میں مردِ شاعری نے اُس علم شعر کی بہو سے گندھرو یعنی محبت کی شادی کی اور ان سارے علاقوں میں گھومتے ہوئے وہ دونوں ہمالیہ پر لوٹے۔ وہاں گوری یعنی پاروتی اور سرسوتی ساتھ ساتھ رہتی تھیں۔ مردِ شاعری اور علم شعر کی بہو نے دونوں کو پرنام کیا اور گوری نیز سرسوتی نے ان دونوں کو دعائیں دیں اور انہیں اپنے باطنی اثرات سے ذہنِ شاعر میں تحلیل کر دیا اور اس طرح راج شیکھر کے الفاظ میں جہانِ شاعری کی شکل میں ایک نئی جنت کی تخلیق ہوئی۔

یہاں یہ عرض کرنا ہے کہ مردِ شاعری اور علم شعر کی بہو کی تمثیل راج شیکھر کے تخیل کا ثمرہ ہے۔ راج شیکھر کا مقصد یہ تھا کہ شاعری کی پوری پرشکوہ اور پرکشش شکل کو پیش کیا جائے۔ اسلوب (रीति) کاورتی اور پرورتی کے ساتھ گہرا تعلق ظاہر کرنے اور گوڑیا، پانچالی اور ویدربھی کی درجہ بدرجہ خوبصورت شکل ظاہر کرنے کے لئے راج شیکھر نے علم شعر کی بہو کے ذریعہ مردِ شاعری کی تلاش کے توسط سے پورے ہندوستان کی سیر کرائی ہے۔ سبب یہ ہے کہ اسلوب، ورتی اور پرورتی کا وجود معاشرے کے درمیان ہی ہے اس سے الگ نہیں ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہے کہ ہندوستان کی سرحدیں مغرب میں بلخ اور قندھار تک پھیلی ہوئی تھیں اور وہاں سنسکرت زبان کا بول بالا تھا۔ ہاں اس کے اسالیب مختلف تھے۔ اس حقیقت کی جانب راج شیکھر نے صاحب دل کی توجہ مبذول کرائی ہے۔ مردِ شاعری کی روح کو رس کا نام دے کر انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ وہ رس نظریہ کو اہمیت دیتے ہیں۔ سنسکرت نثر تو بہت قدیم ہے مگر شعر کا آغاز سنسکرت ادب میں مردِ شاعری کی آمد سے ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر کے خالق شاعر کے بارے میں راج شیکھر نے بہت سنجیدگی سے

غور و خوض کیا اور انہوں نے اپنی تصنیف 'کاویہ میمانسہ' (نقد شاعری) میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے یہ فرمایا۔

कविशब्दश्च 'कवृवर्राने' इत्यस्य धातोः काव्य कर्मरााे रुपम।

کاویہ میمانسہ۔باب۔۳،ص۔۱۵

یعنی کوی لفظ کا ماخذ، کوِ رورٹن (कविर्वर्राने) ہے اس سے مراد ہے شعری عمل یعنی شاعری کی تخلیق۔ دراصل جادۂ شاعری پر چلنے والے مسافروں میں صلاحیت (प्रतिमा) اور مہارت (व्युत्पत्ति) کی مساوی اور بالیدہ موجودگی، رس کے اظہار میں پختگی، اور بیان میں مشاقی والا شخص ہی 'کوی' کہلانے لائق ہے۔ اور اس کوی (شاعر) کا عمل ہی شاعری ہے۔ راج شیکھر نے کاویہ میمانسہ (نقد شاعری) میں شاعروں کی بہت سی اقسام تفصیل سے گنائی ہیں اور ان کی بنیادیں بھی مختلف ہیں۔ جن بنیادوں پر شعراء کی تقسیم کی گئی ہے وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ صلاحیت (प्रतिभा)

۲۔ قوت ایجاد و تخلیق (मौलिकता)

۳۔ موضوع یا مضمون (विषय)

۴۔ سرقہ (हरराा)

۵۔ ذہنی افتاد (मनोवृत्ति)

ان پانچوں بنیادوں پر الگ الگ اظہار خیال مناسب رہے گا۔

(ا)۔ صلاحیت سے مزین شاعروں کی اقسام

راج شیکھر نے صلاحیت کی دو اقسام بتائی ہیں پہلی کاریتری (कारयित्री) اور دوسری بھاویتری (भावयित्री) کاریتری صلاحیت شاعر میں اور بھاویتری صلاحیت صاحب دل قاری، نقاد اور سامع میں ہوتی ہے۔

کاریتری صلاحیت کی بھی تین اقسام ہیں۔ پہلی سہجا (सहजा) دوسری آہاریہ (आहार्या) اور تیسری اَوپدیشک (औपदेशिक)۔ سہجا یعنی فطری صلاحیت والے شاعر کو سارسوت (सारस्वत) شاعر اور آہاریہ یعنی مشق سے نمو پانے والی صلاحیت والے شاعر کو آبھیاسک (आभ्यासिक) اور اَوپدیشک (औपदेशिक) یعنی بزرگوں کی دعاؤں، مذہبی اعمال نیز تعلیم سے حاصل ہونے والی صلاحیت سے مزین شاعر کو اَوپدیشک (औपदेशिक) شاعر کہا جاتا ہے۔ سارسوت شاعر کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے مختلف جنموں کی تربیت کے سبب ہی شاعرانہ صلاحیت کا فطری ادراک ہو جاتا ہے۔ راج شیکھر کا اصل متن یوں ہے۔

जन्मांन्तर संस्कार–प्रवृत्तसरस्वतीको बुद्धिमान्सारस्वतः

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب۔ ص ۲۸

یعنی صاحب دانش سارسوت شاعر وہ ہے، جس کا تخلیقی عمل جنم جنم کی تربیت سے اظہار پاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کی تخلیق میں صلاحیت کا آزادانہ اظہار پایا جاتا ہے۔

آہاریہ (مشق سے حاصل صلاحیت) دانش والا آبھیاسک یعنی مشاق شاعر وہ ہے جس کی شاعری موجودہ جنم کی مشق سے اظہار پاتی ہے۔ کم عقل اَوپدیشک شاعر وہ ہے جس کے کلام کا وجود دعاؤں کے طفیل ہے۔ اس لئے سارسوت اور آہاریہ شاعروں کو کسی دعا یا سفلی عمل کی ضرورت نہیں ہے۔ علماء کا اس بارے میں یہ قول ہے۔ ''فطری طور پر انگور کو گنے کے رس کی چاشنی میں پکانے کی ضروت نہیں ہوتی۔'' اصل متن یوں ہے۔

नहि प्रकृति मघुरा द्राछा फारिात संस्कारमपेक्षते

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب۔ ص ۲۸

لیکن راج شیکھر علما کے اس قول سے متفق نہیں ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ایک ہی عمل کو پورا کرنے والے دو ذرائع کا اگر ایک ساتھ استعمال کر لیا جائے تو اس عمل کا نتیجہ دوگنا ہو جاتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

एकार्थ हि क्रियाद्वयं द्वैगुण्याय सम्पदयते

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب ص ۲۸

اس لئے سارسوت اور آبھیاسک شاعروں کے لئے مذہبی نیز سفلی عمل بھی فائدہ مند ہیں۔ آچاریہ شیام دیو (श्यामदेव) کا قول ہے کہ ان تینوں طرح کے شاعروں میں اُوپدیشک سے آبھیاسک اور آبھیاسک سے سارسوت شاعر بہتر ہوتے ہیں۔ کیوں کہ سارسوت شاعر آزاد ہوتا ہے، آبھیاسک محدود ہوتا ہے لیکن اُوپدیشک خوبصورت اور بے معنی تخلیق پیش کرتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

सारस्वतः स्वतन्त्रः स्यादभवेदाभ्यासिको मितः।

औपदेशकविस्त्वत्र फल्गु फल्गुच जल्पति।।

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب ص ۲۸

راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ جتنا ہی زیادہ عروج حاصل کیا جائے اتنا ہی اچھا ہے یہ عروج متعدد اوصاف کے زمرہ سے ہوتا ہے۔ کسی عالم کا قول ہے کہ عقل مندی، شاعری اور اس کے ذیلی علوم کی مشق اور شاعروں کی ماہرانہ قوت یہ تینوں عناصر ایک ہی جگہ بڑی مشکل سے ملتے ہیں۔ شاعری اور شاعری کے ذیلی علوم کی جس عالم نے مشق کی ہے اور جو مذہبی رسوم میں بھی مصروف ہے اس کے لئے کوی راج (कविराज) یعنی بہترین شاعر کا مقام دور نہیں ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

बुद्धिमत्वं च काव्यांगविद्या स्वभ्यास कर्म च।

कवेश्चोपननिषच्छक्तिस्त्रयमेकत्र दुर्लभम।।

काव्य काव्यांगविद्यासु कृताभ्यासस्य धीमतः।

मंत्रानुष्ठाननिष्ठस्य नेदिष्ठा कविराजता।।

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب۔ ص۔ ۲۸

شاعروں کی اقسام کے بارے میں یہ بھی مشہور ہے کہ ایک شاعر کی شاعری اس کے ہی گھر میں رہ جاتی ہے اور دوسرے شاعر کی شاعری اس کے دوستوں کے گھر تک پہنچتی ہے لیکن کئی دوسری طرح کے شاعروں کی شاعری دنیا بھر میں چاروں طرف پھیل جاتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

एकस्य तिष्ठति कवेर्गृह एव काव्यमन्यस्यगच्छति सुहृद्‌भवनानि यावत्।

न्यस्याविदग्धवदनेषु पदानि शाश्वत कस्याऽपि संचरति विश्वकुतूहलीव।।

(۲) قوت ایجاد و تخلیق سے مزین شاعروں کی اقسام۔

راج شیکھر نے تخلیق کی قوتِ ایجاد کے نقطہ نظر سے شاعروں کی کئی اقسام بیان کی ہیں جو اس طرح ہیں۔

۱۔ اُتپادک (उत्पादक) وہ شاعر جو کسی دوسرے شاعر سے متاثر ہوئے بغیر اپنی فطری صلاحیت کے سبب تازہ تخلیق پیش کرتا ہے اسے اُتپادک شاعر کہا جاتا ہے۔

۲۔ پرورتک (परिवर्तक) وہ شاعر جو دوسرے کی تخلیق میں بڑی مہارت سے تھوڑا تغیر کر کے اسے اپنی بنالیتا ہے، اسے پرورتک شاعر کہا جاتا ہے۔

۳۔ آچھادک (आच्छादक) وہ شاعر جو اپنی صلاحیت سے دوسروں کی تخلیق پر اس طرح پردہ ڈالتا ہے کہ وہ تخلیق دوسرے کی تخلیق نہیں معلوم پڑتی اسے آچھادک شاعر کہا جاتا ہے۔

۴۔ سنورگک (संवर्गक) وہ شاعر جو دوسرے شاعر کی تخلیق کو بے خوف ہو کر اپنی تخلیق کہتا ہے اسے سنورگک شاعر کہا جاتا ہے۔

راج شیکھر مانتے ہیں کہ قدیم شعراء کے اشعار اگر معنی کی تبدیلی کے ساتھ خلق کئے جائیں تو ان کی شناخت تو نہیں کی جا سکتی اس کے ساتھ ہی ان میں ذائقہ بھی ہوتا ہے لیکن قدیم شعراء کے اشعار کے معانی کا سرقہ تو سرقہ کے مصداق ہے یعنی معنی کا سرقہ اصولاً نہیں ہونا چاہئے۔

راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ شاعر اور تاجر چور نہ ہوں ایسی بات نہیں یعنی یہ دونوں چور تو ہوتے ہیں لیکن جو شاعر یا تاجر چھپانا جانتا ہے اسے تنقید کا سامنا نہ کرتے ہوئے خوشی حاصل ہوتی ہے۔ کوئی شاعر اُتپادک (उत्पादक) ہوتا ہے کوئی پرورتک (परिवर्तक) ہوتا ہے، کوئی آچّھادک (आच्छादक) ہوتا ہے کہ کوئی سنورگک (संवर्गक) ہوتا ہے۔ جو لفظ اور معنی سے بھرپور کلام میں کچھ تازہ کاری پیش کرے اور کوئی نئی بات پیش کرے اسے مہا کوی (عظیم شاعر) ماننا چاہئے۔ اصل متن یوں ہے۔

नास्त्य चौरः कविजनो नास्तिचौरो वरिाग्जनः

स नन्दति विना वाच्य यो जानाति निगूहितुभ।।

उत्पादकः कविः कश्चित्कश्चिच्च परिवर्तकः।

आच्छादकस्तथा चान्यस्तूथा संवर्गकोऽपर।।

शब्दार्थोक्तिषु यः पश्येदिह किंचन नूतनम।

उल्लिखेत्किचन प्राच्यं मन्यतां स महाकविः

کاویہ میمانسہ، گیارہواں باب۔ ص۔۱۳۲

۳۔ موضوع یا مضمون کے لحاظ سے شاعروں کی اقسام

راج شیکھر نے اس بنیاد پر شاعروں کی تین اقسام بتائی ہیں۔

۱۔ کاویہ کوی (काव्य--कवि یعنی شاعرِ شاعری)

۲۔ شاستر کوی (शास्त्र--कवि یعنی شاعرِ نظریہ)

۳۔ اُبھے کوی (उभय--कवि) یعنی شاعری اور نظریہ دونوں کو مساوی اہمیت دینے والا شاعر۔

راج شیکھر، آچاریہ شیام دیو کے حوالے سے فرماتے ہیں کہ شاعرِ نظریہ سے شاعرِ شاعری اور شاعرِ شاعری سے اُبھے کوی بہتر مانے جاتے ہیں۔

آچاریہ شیام دیو کے اس قول سے راج شیکھر اتفاق نہیں کرتے اور کہتے ہیں کہ اپنے اپنے

موضوع میں بھی بہترین ہیں نہ تو راج ہنس چاند کی کرنوں کو پی سکتا ہے اور نہ ہی چکور پانی سے دودھ کو الگ کر سکتا ہے مطلب یہ کہ دونوں کا کام الگ الگ ہے اور دونوں ایک دوسرے کا کام نہیں کر سکتے شاعرِ نظریہ (शास्त्र–कवि) رس کی دولت کے سہارے نظریہ کی پیچیدگی کو نرم کرکے اسے کیفیت آمیز یا رس آمیز بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعرِ شاعری (काव्य–कवि) نظریہ کے منطق معانی میں بھی کلام کی حیرت ناکی کے ذریعہ شیرینی کو مترشح کرتا ہے اور اُبھے کوی (उभय–कवि) دونوں طرح کی شاعری میں ید طولیٰ رکھتا ہے۔ اس طرح راج شیکھر یہ واضح کرتے ہیں کہ تینوں ہی شاعر اپنے میدان میں برابر ہیں کم یا زیادہ نہیں۔ اس کے بعد راج شیکھر شاعرِ نظریہ (शास्त्र–कवि) کی تین اقسام بتاتے ہیں۔

۱۔ نظریہ کو خلق کرنے والا (शास्त्र–विधाता)

۲۔ نظریہ میں شاعری کو مزین کرنے والا (शास्त्र–काव्य–विधाता)

۳۔ شاعری میں نظریاتی معانی کا امتزاج کرنے والا (शास्त्र–काव्य–संविधाता)

اصل متن یوں ہے۔

तत्र त्रिधा शास्त्र कविः यः शास्त्र विधन्ते

यश्च शास्त्रे काव्यं संविधत्ते, योऽपि काव्ये शास्त्रार्थं निधत्ते

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۷

راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ شاعرِ شاعری (काव्य–कवि) آٹھ طرح کے ہیں۔

۱۔ شاعرِ تخلیق (रचना–कवि)

۲۔ شاعرِ لفظ (शब्द–कवि)

۳۔ شاعرِ معنی (अर्थ–कवि)

۴۔ شاعرِ صنائع وبدائع (अलंकार–कवि)

۵۔ شاعرِ قول (उक्ति–कवि)

۶۔ شاعر کیفیت (रस–कवि)

۷۔ شاعرِ اسلوب (मार्ग–कवि)

۸۔ شاعرِ نظریہ ومعنی (शास्त्रार्थ–कवि)

شاعرِ تخلیق کی مثال

''اس راجہ نے سمندر کے ساحل کو پار کر کنول کے جھنڈ میں تالاب میں کھلے ہوئے کنول کے پودوں کی خوشبو سے بھری ہوئی ہوا کو سونگھا وہ ہوا بلند وبالا کھجور کے پیڑوں کو لرزیدہ کر رہی ہے اور جس ساحل پر غاروں کی شکل میں مندروں کو، مولسری کے درختوں کی شاخیں، اپنی پارہ صفت ہلتی ہوئی بیلوں سے ڈھانپے ہوئے ہیں وہاں کالے بندر یعنی لنگور اپنی آواز پھیلا رہے ہیں۔'

اصل متن یوں ہے۔

लोललांग् गूलवल्लीवलयित बकुलानोकहस्कन्धगौलैर्गोलांग गूलैर्नददिभः
प्रति रसितजरत्कन्दरामन्दिरेषु

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۷

اس مثال میں لفظیات کی خوبصورتی تو دکھائی دے رہی ہے مگر اس میں معنی آفرینی نہیں ہے۔

شاعرِ لفظ کی تین اقسام ہیں۔

۱۔ جو اسم (नाम) کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں۔

۲۔ جو فعل (आख्यात) کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔

۳۔ جو دونوں کا استعمال کرتے ہیں۔

شاعرِ اسم کی مثال یوں ہے۔

'جس طرح مرد کا زیور علم، راجہ کا زیور اقبال، حکیم کا
زیور دانش، سادھو کا زیور رحم، بہادر کا زیور حیا، نوجوان کا زیور
طہارت ہے اسی طرح اس راجہ کا زیور وہ حسینہ ہے۔'

اصل متن یوں ہے۔

विद्येव पुंसो महिमेव राज्ञः प्रज्ञेव वैद्यस्य दयेव साधोः।
लज्जेव शूरस्य मृजेव यूनो विभूषणां तस्य नृपस्य सैव।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۸

اس مثال میں صرف اسماء نظر آرہے ہیں فعل کہیں نہیں ہے۔

شاعرِ فعل (आख्यात–कवि) کی مثال یوں ہے۔

"دیوتاؤں نے جب سمندر کو متھا، اس وقت
گرو برہسپتی (बृहस्पति) کا یہ ارشاد سن کر کہ 'تم لوگوں کو امرت حاصل
ہوگا، سارے دیوتا زور زور سے ہنسنے لگے، خوش ہوگئے، گرجنے لگے،
پھڑکتے ہوئے ہاتھوں سے چوٹ کرنے لگے، قصیدہ خوانی کرنے لگے،
جوش میں آگئے اور بہت خوش ہوئے۔'

اصل متن یوں ہے۔

उच्चैस्तरां जहसुराज हृषुर्जगर्जुराजध्निरे भुजतटीनिकरैः
संतुष्टुवुर्मुमुदिरे बहु मेनिरे च वाचं गुरोरमृतसम्भवलाभ गर्भाम।

اس مثال میں اسماء کم ہیں اور فعل زیادہ ہیں۔

اسم اور فعل دونوں کے مساوی استعمال کی مثال یوں ہے۔

'شوہروں کے مرجانے پر عورتیں، حیرت زدہ، اندھی، مرجھائے
ہوئے شانوں اور ہاتھوں والی نیز غم کے سبب بے ہوش ہوگئیں۔ وہ نہ تو چیخ

سکیں نہ روئیں اور نہ کچھ کہہ سکیں، نہ چلیں اور لمحہ بھر کے لئے تصویر جیسی ہوگئیں۔'

اصل متن یوں ہے۔

हतत्विषोऽन्धाः शिथिलांस बाहवः स्त्रियो विषादेन विचेतना इव।

न चुक्रशुर्नो रुरुदुर्नसस्वनुर्न चेलुरासुर्लिखिता इव क्षराम।

اس شعر کے مصرعہ اولیٰ میں اسماء کی بہار ہے مصرعہ ثانی میں فعل زیادہ ہیں۔

شاعرِ معنی کی مثال یوں ہے۔

'دیوی نے بیٹے کو جنم دیا اس لئے اے ہم نشینو! ناچو! کھڑے کیوں ہو؟ بھرنگ رٹی (भृंगरिटि) کے اس طرح زور زور سے کہنے پر چامُنڈا (चामुंडा) یعنی کالی نے ان کو گلے لگا لیا۔ ان کے اعضا کی رگڑ سے ان کے گلے میں پڑی ہوئی پرانی بڑی بڑی ہڈیوں سے ایسی آواز نکلنے لگی کہ اس کے سامنے دیوتاؤں کے نقاروں کی آواز بھی ماند پڑ گئی۔ ایسی آواز آپ لوگوں کی حفاظت کرے۔'

اس مثال میں معنی آفرینی خود بخود ظاہر ہو رہی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

देवी पुत्रमसूत नृत्यत गराााः किं तिष्ठतेत्युदभुजे

हर्षादभृंगि रिटावुदाहृतगिरा चामुंडयाऽलिंगिते।

पायाद वो जितदेवदुन्दुभिघनध्वान प्रवृत्तिस्तयो रन्योन्यांक निपात जर्जर

त्स्थूलास्थिजन्मा रवः।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۹

لفظ اور معنی کی تقسیم سے شاعرِ صنائع و بدائع دو طرح کے ہوتے ہیں ان میں صنائع لفظی (शब्दालंकार) کی مثال حسب ذیل ہے۔

न प्राप्तं विषमररां प्राप्तं पापेन कर्मराा विषमररां च।

न मृतो भागीरथ्यां मृतोऽहमुपगुह्य मन्दभागीरथ्याम्।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۷

یعنی 'آہ! بڑا غم ہے کہ مجھے خوفناک میدان جنگ (विषम–ररा)
نہیں ملا لیکن گناہوں کے سبب زہر (विष) کے ذریعے مجھے موت
(मररा) ملی۔ میں بھاگیرتھی گنگا کے کنارے نہیں مرا بلکہ میں بدقسمت گلی
میں جا کر مرا۔'

اس شعر میں لفظ مرڑ (मररा) وشم رڑ (विषम–ररा) اور وش مرڑ (विष–मररा) کی شکل میں استعمال ہوا ہے۔ جس سے تکرار پیدا ہو گئی ہے جو کہ صنائع لفظی میں آتی ہے۔'

صنعتِ معنوی کی مثال یوں ہے۔

भ्रान्त जिहवापताकस्य फराच्छत्रस्य वासुकेः।

दंष्ट्राशलाकादारिघं कर्त्तुं योग्योऽस्ति मेभुजः।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۴۰

یعنی 'جس کی پارہ صفت زبان ہی پرچم ہے اور جس کا پھن ہی چتر
ہے ایسے واسو کی (वासुकि) ناگ کے دانتوں کی شکل میں نیزوں کو
توڑنے میں میرا یہ ہاتھ قوی ہے۔'

اس شعر میں भ्रांत जिहवा पताका (سیماب وش زبان ہی پرچم) फरा–छत्र (پھن ہی چتر) اور दंष्ट्राशलाका (دانتوں کی شکل میں نیزے) میں استعارہ ہے اس لئے یہاں صفتِ معنوی ہے۔

شاعر کے قول کی مثال پیش کرنے سے قبل یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ قول (उक्ति) کے

بارے میں جان لیا جائے۔قول (उक्ति) سے مراد یہ ہے کہ کسی خیال کو خوبصورت طریقے سے پیش کیا جائے۔شاعرِ قول کی مثال براج شیکھر یوں دیتے ہیں۔

उदरमिदमनिन्धं मानिनीश्वासूलाव्यं

स्तनतट परिराााहो दोर्लता!लेहयरीमा।

स्फुरति च वदनेन्दुर्दृक्प्रराााली निपेयस्त

दिहसुदृशि कल्याः केलयो यौवनस्य।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ص۔۴۰

یعنی ’اس خوش چشم حسینہ میں شباب کی دلاویز تشریح دکھائی پڑ رہی ہے اس کی کمر اس کی سانس لینے کی چوٹ سے ہی ٹوٹ جانے لائق ہے۔ اس کے سینے کے ابھاروں کے کناروں کی بڑھتی ہوئی نشو و نما بازوؤں کو چھو رہی ہے۔آنکھوں سے پینے لائق اس کا چاند جیسا روئے زیبا زینت افروز ہے۔‘

اس شعر میں شاعر ایک حسینہ کی کمر کے پتلے پن، سینے کے ابھاروں کی افزونی اور چاند جیسے چہرے کی خوبصورتی کو خوبصورت اقوال کے ذریعہ پیش کر رہا ہے اس لئے یہ شاعرِ قول کی مثال ہے۔

شاعرِ کیفیت (रस–कवि) کی مثال حسب ذیل ہے۔

एतां विलोकय तनूदरि ताम्रपर्राी मम्मौनिधौ विवृतशुक्तिपुटोदघृतानिनि

यस्याः पयांसि परिराााहिषु हारमूर्त्या वामभ्रुवां परिरामन्ति पयोधरेषु

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ص۔۴۱

یعنی ’اے حسینہ! اس تانبے کی رنگت والی ندی کو دیکھ، جو سمندر میں مل رہی ہے، اس کا پانی کھلی ہوئی سیپیوں سے نکل کر ٹیڑھی مژگاں والی

حسیناؤں کے بڑھے ہوئے ابھاروں کے کناروں پر ہار کی شکل میں تبدیل
ہو رہا ہے۔'

اس شعر میں کالداس نے شرنگار کا بیان کرتے ہوئے کیفیت ریزی کی ہے اس لئے یہ شعرِ کیفیت ہے۔

شاعرِ اسلوب (रीति / मार्ग कवि) کی مثال حسب ذیل ہے۔

'قدیم زمانہ میں شنکر جی کی تیسری آنکھ کی آگ سے کامدیو کے جل
جانے پر موسمِ گرما نے اس کی گرمی کو سکون پہنچانے کے لئے بہت سی چیزیں
عنایت کیں۔ جن میں نرم بیلوں کی جڑیں، مالتی نام کی چنبیلی کی خوشبودار
چھال کی پوشاک، چندن کے پیڑوں کا رس، اشوک کے تازہ تازہ شگوفے،
شیشم کے پھول اور پکے ہوئے کیلے ہیں۔'

اصل متن یوں ہے۔

मूलं बालकवीरुधां सुरभयो जातीतरुराां त्वचः
सारश्चन्दनशाखिनां किसलयान्यार्द्राण्य शोकस्यच।
शैरीषी कुसुमोदगतिः परिरामन्मोचं च सोऽयं गराा
ग्रीष्मेराोष्महरः पुरा किल ददे दग्धाय पंचेषवे।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۴۱

شاعرِ نظریہ و معنی کی مثال حسب ذیل ہے۔

بھٹ نارائن کے ویڑی سنگھار (वेरासंहार) ڈرامہ میں کوروں اور پانڈوں کے درمیان صلح کرانے کی کوشش کرنے والے کرشن جی کی بے عزتی دریودھن نے کر دی جس سے ناراض ہو کر بھیم اپنے چھوٹے بھائی سہدیو (सहदेव) سے کہہ رہے ہیں کہ

"جس سری کرشن کو روح میں بسانے والے (आत्मारामा) یعنی باطنی رموز کے عالم، بے ریا استغراق (निर्विकल्पक–समाधि) میں مصروف، علم کی حرارت سے جن کی ہوس کی گانٹھیں ٹوٹ گئی ہیں ایسے لوگ اور پاکیزہ اوصاف سے مزین افراد ان کو کسی طرح دیکھتے ہیں ان دیوتا یعنی کرشن جی کو ہوس میں اندھا دُریودھن کیسے دیکھ سکتا ہے؟"

اصل متن یوں ہے۔

आत्मारामा विहितरतयो निर्विकल्पे समाधौ
ज्ञानोद्रेकाद्विघटिततमो ग्रन्थयः सत्वनिष्ठाः
यं वीक्षन्ते कमपि तमसां ज्योतिषां वा परस्तात्तं मोहान्धः
कथमयममुं वेत्ति देवं पुराराम।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔۴۲

اس مثال میں لفظ 'آتمارام' (आत्माराम) اور نروکلپک سمادھی (निर्विकल्पक– समाधि) یوگ فلسفہ کے لفظ ہیں اس لئے یہ شاعرِ نظریہ کی مثال ہے۔

شاعرِ شاعری (काव्य–कवि) کے سطور بالا میں پیش کئے گئے آٹھ طرح کے شعرا پر خیال آرائی کرنے کے بعد راج شیکھر فرماتے ہیں کہ ان شاعروں میں حسب بالا اوصاف میں سے جو شاعر دو یا تین اوصاف والا ہے وہ نچلی سطح کا شاعر ہے۔ جس میں پانچ اوصاف ہیں وہ متوسط درجہ کا شاعر ہے اور جس میں سارے اوصاف موجود ہوں وہ عظیم شاعر (महाकवि) ہوتا ہے۔ راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ شاعروں کے دس طرح کے درجات ہوتے ہیں جن میں صاحب دانش (बुद्धिमान) اور مشق سے حاصل دانش والے شاعر کے سات درجات اور اُوپدیشک (औपदेशिक) شاعر کے تین درجات ہیں۔ اوپر بیان کئے گئے دس درجات یہ ہیں۔

۱۔ فاضلِ علمِ شاعری (काव्य विद्या स्नातक)

۲۔ شاعرِ قلب (हृदय कवि)

۳۔ انیاپدیشی (अन्यापदेशी)

۴۔ سیوتا (सेविता)

۵۔ گھٹمان (घटमान)

۶۔ عظیم شاعر (महाकवि)

۷۔ کوِراج (कविराज)

۸۔ آویشک (आवेशक)

۹۔ آوِچھیدی (आविच्छेदी)

۱۰۔ سنکرامیتا (संक्रामयिता)

ان دس طرح کے شاعروں کی الگ الگ تعریف راج شیکھر نے یوں کی ہے۔

۱۔ شاعری خلق کرنے کا خواہش مند وہ شاعر جو شاعری کے علوم اور ذیلی علوم کو حاصل کرنے کے لئے اساتذہ کی قربت کا فائدہ اٹھاتا ہے اسے فاضلِ علمِ شاعری (काव्य विद्या स्नातक) کہا جاتا ہے۔

۲۔ جو شاعر دل ہی میں شاعری کرتا ہے اور چھپاتا بھی ہے اسے شاعر قلب (कविहृदय) کہا جاتا ہے۔

۳۔ جو شاعر اپنی شاعری کو معائب کے ڈر سے دوسرے کا کہہ کر پڑھتا ہے اس کو انیا پدیشی (अन्यापदेशी) شاعر کہا جاتا ہے۔

۴۔ جو شاعر متقدمین (पौरस्त्य) شاعروں سے کسی بہترین شاعر کے جذبہ یا اسلوب کو اختیار کر کے شاعری خلق کرتا ہے اسے سیوتا (सेविता) کہا جاتا ہے۔

۵۔ جو شاعر معیاری شاعری تو کرتا ہے مگر وہ اسے رزمیہ کی شکل نہیں دے پاتا' اسے گھٹمان

(घटमान) شاعر کہا جاتا ہے۔

۶۔ جو شاعر رزمیہ کی تخلیق میں ماہر ہو اسے عظیم شاعر کہا جاتا ہے

۷۔ جو شاعر مختلف زبانوں، مختلف رزمیوں اور مختلف رسوں میں شاعری کی تخلیق کرنے میں قابلیت رکھتا ہو اسے کوِراج (कविराज) کہتے ہیں۔ ایسے شاعر دنیا میں گنتی کے ہیں۔

۸۔ وہ شاعر جو مذہبی رسوم کے اثر سے ہنگامی طور پر شعر کہہ لیتا ہو اسے آویشِک (आवेशिक) کہا جاتا ہے۔

۹۔ جو شاعر جب چاہے آسانی سے شاعری خلق کر لے اسے اوِچھیدی (अविच्छेदी) شاعر کہتے ہیں۔

۱۰۔ جو شاعر مذہبی رسوم کے سبب دوشیزاؤں اور غیر شادی شدہ لڑکوں میں شاعری کو جذب کر دیتا ہے اس کو سنکرامیتا (संकामयिता) شاعر کہتے ہیں۔

راج شیکھر ان دس طرح کے شاعروں پر گفتگو کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ لگاتار مشق کرنے سے شاعروں کے مصرعوں میں پختگی آتی ہے۔

فن شاعری کے ماہرین کی ذہنی حالت بھی شاعر کی اقسام کی بنیاد بنتی ہے۔ مثلاً چند شاعر ایسے بھی ہیں جو منہمک ہو کر یکسوئی کے ساتھ گھر میں بیٹھ کر شاعری خلق کرتے ہیں انہیں اَسوریہ پشیہ (असूर्यपश्य) شاعر کہا جاتا ہے۔

چند شاعر ایسے بھی ہیں جو سیاق وسباق کے پس پردہ شاعری خلق کرتے ہیں انہیں نشپنڑ (निष्पण्ण) شاعر کہا جاتا ہے۔

چند شاعر ایسے ہیں جو دوسرے کاموں سے فرصت پانے پر شعر کہتے ہیں انہیں دتاوسر (दत्तावसर) شاعر کہا جاتا ہے۔

کسی مخصوص مقصد سے شاعری خلق کرنے والے شاعر کو پرایوجنِک (प्रायोजनिक) شاعر کہا جاتا ہے۔

اوپر کی سطور سے واضح ہے کہ راج شیکھر نے شعراء کی جو تقسیم پیش کی ہے وہ سنسکرت شعریات کی تاریخ میں پہلی بار پیش کی گئی ہے اس سے یہ بھی ثابت ہے کہ ان کی یہ تقسیم ان کی قوتِ باریک بینی اور گہری علمیت کا ثمرہ ہے، انہوں نے شاعروں کی تقسیم اور ان کی ذیلی تقسیم کا جو بیان پیش کیا ہے وہ ان کی جدتِ طبع کا ثبوت ہے، شاعری کے باطن میں پہنچ کر شاعروں کی ذہنی افتاد کا لطیف تجزیہ ان کی تجزیاتی صلاحیت کو ثابت کرتا ہے۔ انہوں نے شاعروں کی مختلف اقسام ہی کا تجزیہ نہیں کیا بلکہ مختلف ملکوں کے شعرأ کے ذریعہ شاعری کو پیش کرنے کے انداز پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے اپنی تصنیف کاویہ میمانسہ (نقدِ شاعری) میں شاعر کے بارے میں جو تفصیلی گفتگو کی ہے اس سے یہ ثابت ہوجاتا ہے کہ وہ صرف شاعر نہیں تھے بلکہ شعرأ کے بہترین رہبر بھی تھے۔

اب ہم راج شیکھر کے تنقید نگار سے متعلق خیالات پر گفتگو کریں گے کہ شاعری تخلیق کا تجزیہ اور شاعر کی حوصلہ افزائی اسی کی ذمہ داری ہے۔ راج شیکھر نے تنقید نگار کے لئے لفظ بھاوک (भावक) کا استعمال کیا ہے۔ اس لفظ سے مراد ہے شاعر کی محنت اور اس کی معنوی کائنات کا تجزیہ کرنے والا۔ صلاحیت (प्रतिभा) کی دو اقسام یعنی کاریتری (कारयित्री) اور بھاویتری (भावयित्री) میں دوسری قسم یعنی بھاویتری (भावयित्री) صلاحیت' تنقید نگار میں ہوتی ہے۔ شاعر کو شہرت اور اسکی شاعری کو مقبولیت اس کی بے لوث اور بے ریا تنقید سے ہی ملتی ہے۔ راج شیکھر نے خیالات کے اظہار کی بنیاد پر تنقید نگاروں (भावकों) کی تین اقسام بتائی ہیں:-

वाग्भावको भवेत्कश्चित्कश्चिद हृदयभावकः

सत्त्विकैरांगिकैः कश्चिदभावैश्च भावकः

کاویہ میمانسہ' چوتھا باب ص ۳۲

یعنی تنقید نگار تین طرح کے ہوتے ہیں واگ بھاوک (वाग्भावक) ہردے بھاوک (हृदय भावक) اور انبھاؤ بھاوک (अनुभाव भावक) زبان کے ذریعہ شاعر کے جذبات کا اظہار کرنے والا تنقید نگار واگ بھاوک (वाग्भावक) تنقید نگار کہلاتا ہے۔ شاعری کا ذائقہ حاصل کرنے کے

بعد یا شاعری کا تجزیہ کرنے کے بعد ہی جو شاعر کے جذبات کو اپنے دل میں ہی رکھتا ہے اسے ہردے بھاوک (हृदय भावक) تنقید نگار کہا جاتا ہے۔ اور انبھاؤ بھاؤک (अनुभाव भावक) تنقید نگار، شاعری کی نہایت عمدہ اور نہایت پست شکل کو پاکیزہ جذبات کے ساتھ ظاہر کرتا ہے۔ تنقید نگار کے ان درجات کے علاوہ بھی راج شیکھر نے دوسری چار اقسام بھی بتائی ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔

۱۔ اروچکی (अरौचकी)

۲۔ ستر گابھیہ وہاری (सतृगाम्य विहारी)

۳۔ متسری (मत्सरी) اور

۴۔ تتوابھنویشی (तत्वाभिनिवेषी)

راج شیکھر کا خیال ہے کہ اُروچکی تنقید نگار بہترین شاعری پر بھی اپنے انقباض کا اظہار کرتے ہیں، یہ انقباض دو طرح کا ہوتا ہے۔ اول، سوابھاوِکی स्वाभाविकी (مزاجاً) انقباض ایسا ہے جو ہزاروں کوششوں کے بعد بھی ختم نہیں کیا جا سکتا ہے۔ دویم گیان یونِ (ज्ञानयोनि) علم سے پیدا ہونے والے انقباض کے بارے میں تھوڑی سی امید ضروری ہوتی ہے کیوں کہ اس میں مخصوص علمی اقوال سے متاثر ہونے کا امکان رہتا ہے۔ ستر ڑا بھیوہاری (सतृरााम्यवहारी) تنقید نگار معمولی درجہ کا تنقید نگار ہوتا ہے۔ صلاحیت اور شعور سے عاری اس تنقید نگار میں اوصاف یا محاسن اور معائب کی شناخت کرنے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی اس لئے وہ بہت سے غیر مناسب عناصر کو قبول کر لیتا ہے اور فائدہ مند چیزوں کی طرف وہ راغب نہیں ہوتا۔ سچائی یہ ہے کہ شعور کے بیدار ہونے پر عقل صیقل ہو جاتی ہے اور وہ خیر کے راستے پر چل پڑتی ہے۔ تیسری طرح کا تنقید نگار متسری (मत्सरी) یعنی حاسد ہوتا ہے۔ بہترین سے بہترین شاعری بھی اسے اچھی نہیں لگتی۔ شاعروں کے حقیقی اوصاف کو بیان کرنے میں وہ عاجز نظر آتا ہے جب کہ چوتھی طرح کا تنقید نگار جسے تتوابھنویشی (तत्वाभिनिवेशी) کہا جاتا ہے وہ ہزاروں میں ایک ہوتا ہے۔ وہ شاعری خلق کرنے

میں ہونے والی کاوش اور جستجو کو پہچانتا ہے۔ خوبصورت کلام کو پڑھ کر وہ بحرِ انبساط میں ڈوب جاتا ہے اور شاعری کی معنوی کائنات کو سمجھتا ہے۔

کسی زبان میں ایسے تنقید نگار کی موجودگی خوش قسمتی سے ہوتی ہے (اردو ایسے تنقید نگار کا مدتوں سے شدید انتظار کر رہی ہے) تنقید نگار کی اہمیت شعراہی جانتے ہیں۔ کیوں کہ تنقید نگار حسنِ شاعری کا تجزیہ کر کے چاروں طرف اس کو مشتہر کرتا ہے۔ کتاب کی شکل میں تو شاعری گھر گھر میں دستیاب ہو سکتی ہے مگر حقیقی شاعری وہی ہے جو تنقید نگار کی لوحِ دل پر نقش ہو کر رہ جائے، تنقید نگار، شاعر کا مالک، دوست، وزیر، شاگرد اور استاد ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے، ایسا راج شیکھر کا خیال ہے۔

شاعری کے رس کا حصول کرتے ہوئے تنقید نگار کے چہرے پر جو ماورائی جذبات رقص کرتے ہیں اس کی مثال کہیں نہیں مل سکتی۔

اب یہاں ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ شاعر اور تنقید نگار دونوں کی کاریتری اور بھاویتری صلاحیت کیا ایک ہی شخص میں موجود ہو سکتی ہے؟ اس سوال پر اختلاف رائے پیش ہوتا رہا ہے۔ راج شیکھر کا جواب اس ضمن میں مثبت ہے وہ فرماتے ہیں کہ آچاریوں کا قول ہے کہ اگر شاعر تنقید نگار ہوتا ہے اور تنقید نگار شاعر ہوتا ہے تو پھر ان دونوں میں فرق کیا ہے یعنی کچھ بھی نہیں اصل متن یوں ہے:-

क: पुनरनर्यो भेदो यत्कविर्भावयति भावकश्च कविः इत्याचार्या।

کاویہ میمانسہ چوتھا باب ص ۔ ۲۹

لیکن راج شیکھر یہ خیال آرائی کرنے کے بعد کالِداس کا یہ قول بھی نقل کرتے ہیں۔

पृथगेव हि कवित्वाद् भावकत्वं भावकत्वाच्च।

कवित्वम। स्वरूप दाद्विविषय भेदाच्च।

یعنی شاعری سے تنقید اور تنقید سے شاعری الگ الگ ہیں، یہ علیحدگی ہیئت کے فرق

اور موضوع کے فرق سے ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ۔

'کوئی تو شاعری کی تخلیق کرنے میں مہارت رکھتا ہے، اور کوئی اس شاعری کی سماعت اور انجزاب میں ماہر ہوتا ہے لیکن تیسری خیر بار عقل دونوں میں ماہر ہے، ایسا سن کر مجھے حیرت ہو رہی ہے ایک میں کئی اوصاف موجود نہیں رہ سکتے پارس پتھر سونا پیدا کرتا ہے اور کسوٹی پتھر اس کی پرکھ کرتا ہے اصل متن یوں ہے:

कल्याराी ते मतिरूभयथा विस्मयं नस्तनोति।

नह्येकस्मिन्नतिशयवतां सन्निपातो गुराााना।

मेकः सूते कनक मुपल स्तत्परीक्षा क्षमाSन्यः

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب، ص۳۰

اور آخر کار راج شیکھر، کالداس کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اب ہم شاعری کی پختگی (काव्य–पाक) کے بارے میں راج شیکھر کے خیالات پر روشنی ڈالیں گے۔ راج شیکھر فرماتے ہیں کہ لگاتار مشق کے ذریعہ اچھے شاعر کا کلام پختگی اختیار کر لیتا ہے۔ اسی صورت حال کو شاعری کی پختگی (काव्य–पाक) کہتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے:

सततमभ्यासवशतः सुकवेः वाक्यं पाकमायाति

کاویہ میمانسہ-پانچواں باب ص۴۳

پاک (پختگی) کیا ہے؟ راج شیکھر قدیم آچاریہ منگل आचार्य मंगल اور آچاریہ وامن (वामन) کے خیالات کا حوالہ دیتے ہوئے اپنی عالمہ اہلیہ اونتی سندری (अवन्तिसुंदरी) کا خیال یوں پیش کرتے ہیں کہ عظیم شعراُ نے ایک ہی شے کے مختلف شاعرانہ بیان اس طرح پیش کئے ہیں کہ ان میں کہیں بھی عدم پختگی نظر نہیں آتی اس لئے رس (کیفیت) کے مطابق لفظ اور معنی کے ذریعہ پیش کی گئی تخلیق ہی پختگی ہے، مشہور ہے کہ جس شاعرانہ پختگی کے ذریعہ اوصاف، صنائع و بدائع، کلام اور لفظ نیز معنی کا خوبصورت مساوی امتزاج صاحب دل کو انبساط آمیز کر دے وہی پختگی

(पाक) ہے۔اصل متن یوں ہے:

गुरााालंकार रीत्युक्ति शब्दार्थ ग्रथन क्रमः।

स्वदते सुधियां येन वाक्य पाकः समांप्रति।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب، ص ۴۴

یہ بھی کہا گیا ہے کہ کہنے والے شاعر کے ذریعہ 'معنی، لفظ اور رس' ان سب کے موجود رہنے پر بھی، جس کے بغیر کلام سے شیرینی مترشح نہیں ہوتی، وہی پختگی (पाक) ہے۔ راج شیکھر فرماتے ہیں کہ شعر کی پختگی کا فیصلہ تو تنقید نگار ہی کر سکتے ہیں اور ان کا یہ فیصلہ شاعری کو دیکھنے سے اس کے لفظ اور معنی کے مطابق ہوتا ہے۔

شاعری کی مشق کرنے والے سارے شاعروں کی شاعری کی پختگی نو (۹) طرح کی ہوتی ہے۔ یہ تقسیم پوری طرح قابل قبول نہیں ہے اس لئے کیفیت یا رس کی بنیاد پر ان ۹ اقسام کو تین حصوں میں رکھ سکتے ہیں:

رس آمیز	رس آمیز اور بغیر رس	بغیر رس
انگور (मृद्वीका)	بدر (बदर)	نیم (पिचुमन्द)
آم (सहकार)	اِملی (तिन्तिडीक)	بیگن (वार्ताक)
ناریل (नारियल)	ککڑی (त्रपुस)	سپاری (क्रमुक)

اس طرح ظاہر ہوا کہ بغیر رس کے ہونے کے سبب نیم، بیگن اور سپاری ہمیشہ کے لئے دور رکھنے کے لائق ہیں، بیر، املی اور ککڑی متوسط درجہ رکھنے کے سبب ان کو صیقل کیا جا سکتا ہے۔ انگور، آم اور ناریل، چونکہ رس آمیز ہیں اس لئے انہیں ہمیشہ قبول کیا جا سکتا ہے۔

راج شیکھر آخر میں فرماتے ہیں کہ شاعری کی مشق کرنے والا اگر عقل مند اور ذی ہوش ہے تو اسے چاہئے کہ وہ ترک کرنے لائق اور قبول کرنے لائق عناصر کی تقسیم خود کر لے۔ ظاہر ہوا کہ راج شیکھر ایسے پہلے آچاریہ ہیں جنہوں نے صنائع و بدائع کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے شاعری کی

پختگی (काव्य–पाक) پر اتنی تفصیلی گفتگو کی ہے۔

اس کے بعد راج شیکھر نے سرقہ (काव्य हरण) کے بارے میں جن افکار کو پیش کیا ہے ان پر خیال آرائی بھی ضروری ہے۔

شعر کی چوری کو سرقہ (काव्य हरण) کہا جاتا ہے۔ مصحفی کہتے ہیں:

سرقے سے برا مانئے کیوں مصحفی سچ ہے
کہتے ہیں جسے شاعری ہے آپ یہ فن چور
مت باندھیو اے مصحفی مضمون کسی کا
ہے تنگِ خلائق وہ جو شاعر ہو سخن چور

بہت سے علماء سرقہ کو برا مانتے ہیں اور بہت سے اچھا بھی مانتے ہیں۔ راج شیکھر کی عالمہ اہلیہ اونتی سندری (अवन्ति सुंदरी) کا خیال ہے کہ شعری تخلیق کے حسن اور شکوہ کے اضافہ کیلئے شاعر کے ذریعہ لفظی اور معنوی سرقہ مناسب ہیں۔ اس شاعر کے حرف، لفظ اور معنی کا سرقہ جائز ہے جو مشہور نہ ہو اور جس کو کوئی وقار نہ حاصل ہو، وہ کسی دوسری زبان کا شاعر ہو یا کسی دوسرے ملک کا باشندہ ہو، جس کی شعری تخلیق میں رس نہ ہو جس کی شاعری کو جاننے والے بھی مر چکے ہوں یا جس کی شاعری کی بنیاد ختم ہو چکی ہو۔ راج شیکھر اونتی سندری کے اس خیال سے اتفاق نہیں کرتے۔ ذو معنی کے ساتھ تین لفظوں کے سرقے کو مناسب قرار دینے والے آچاریوں سے اتفاق نہ کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ اگر لفظ دو معنی والا ہو تو اسے قبول کرنے میں کوئی عیب نہیں ہے۔ لیکن ذو معنی لفظ کو چھوڑ کر دوسرے لفظ کا سرقہ مناسب نہیں ہے۔ راج شیکھر نے لفظ کے سرقے کی پانچ اقسام بتائی ہیں۔

۱۔ لفظ کا سرقہ (पद हरण)

۲۔ ایجاز کے پہلے حصے یا آخری حصے کا سرقہ (पाद हरण)

۳۔ شعر کے نصف حصے کا سرقہ (श्लोकार्द्धहरण)

۴۔ مخصوص بحر کا سرقہ (वृत्त हररा)

۵۔ رزمیہ کا سرقہ (प्रबंध हररा)

راج شیکھر کے مطابق لفظ (पद) اگر ذو معنی ہو تو اس کا سرقہ جائز ہے۔ اس کی مثال وہ یوں پیش کرتے ہیں:

दूराकृष्टशिलीमुख व्यति करान्नो किं किरातानिमा।
नाराद्व्यावृतपीत लोहित मुखान्किं वा पलाशानपि ।।
पान्थः केसरिरां न पश्यत पुरोप्येनं वसंतं वने
मूढा रक्षत जीवितानि शररां यात प्रियां देवताम् ।।

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۲۱

یعنی 'اے مسافرو! جنہوں نے شِلی مکھی (تیر اور بھونروں) کے جھنڈوں کو دور سے ہی کھینچ رکھا ہے۔ ایسے ان کِراتوں (بھیلوں اور چرایتاؤں) کو کیا تم نہیں دیکھ رہے ہو؟ اور ان پلاشوں (ڈھاک کے پیڑوں اور راکششوں) کو بھی نہیں دیکھ رہے ہو جنہوں نے اپنے چہروں کی سرخی اور زردی ظاہر کر دی ہے؟ پھر کیا تم سامنے ہی کھڑے ہوئے کیسری (ناگ کیسر اور شیر) کو بھی نہیں دیکھ رہے ہو؟ اے بیوقوفو! اپنی اپنی جان کی حفاظت کرو اور اپنے پیارے (معشوقہ/ دیوتا) کی حفاظت میں جاؤ۔'

ان اشعار میں لفظ 'شلی مکھ' تیر اور بھونرے کے لئے 'لفظ کرات' بھیلوں اور 'چرایتا' کے پودے کے لئے 'لفظ 'پلاش' ڈھاک کے پیڑ اور راکششوں کے لئے 'لفظ کیسری' ناگ کیسر اور شیر کے لئے اور لفظ پریہ 'دیوتا اور معشوقہ کے لئے استعمال ہوئے ہیں۔ ان اشعار کے حوالے سے راج شیکھر حسب ذیل شعر میں لفظ 'شلی مکھ' اور لفظ 'کرات' کے سرقے کو مثال کے شکل میں پیش کرتے ہیں:

मा गाः पान्थ प्रियां त्यक्त्वा दुराकृष्ट शिलीमुखम।

स्थितं पान्थानमा वृत्य किं किरातं न पश्यसि।।

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص۱۲۱

یعنی 'اے مسافر! اپنی معشوقہ کو چھوڑ کر مت جا! کیا دور سے ہی متوجہ شلی مکھ (تیر اور بھونرا) والے کرات (بھیل اور چرایتا) کو نہیں دیکھ رہا ہے۔ مطلب یہ کہ یہ وقت وصال کا ہے اور راستہ خوفناک ہے۔ اسلئے مسافر کا ٹھہرنا زیادہ مناسب ہے،

راج شیکھر اس سرقے کو جائز مانتے ہیں۔

راج شیکھر نے اس طرح کی کئی مثالیں کاویہ میمانسہ میں پیش کرتے ہوئے لفظ کے سرقے کی کئی اقسام پر روشنی ڈالی ہے۔ اِسی حوالہ سے انہوں نے دوسرے آچاریوں کے خیالات کو مسترد بھی کیا ہے۔ آچاریوں کا قول ہے کہ ایک لفظ کا سرقہ عیب نہیں کہا جا سکتا۔ اصل متن یوں ہے:

तत्रैक पदहररां न दोषाय, इति आचार्याः

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص۱۲۱

ذو معنی (श्लेष) سے خالی تین لفظوں کا سرقہ جائز مانا جا سکتا ہے مثال یوں پیش کی گئی ہے۔

स पातु वो यस्य जटाकलापे

स्थितः शशांक स्फुट हार गौरः

नीलोत्यलानामिव नालपुंजे

निद्रायमानः शरदीव हंसः

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص۱۲۴

یعنی 'یہ شنکر بھگوان آپ لوگوں کی حفاظت کریں جن کی زلفوں پر

زینت افروز سفید چاند سردیوں کے زمانے میں نیلے کنولوں کی نالوں کے جھنڈ میں سوتے ہوئے ہنس کی زیب و زینت کو اختیار کرتا ہے۔'

اس شعر کے پہلے مصرعے کے تین لفظ 'س'، 'پات' اور 'یسیہ' کو کسی دوسرے شاعر نے اپنے شعر میں یوں قبول کیا ہے:

स पातु वो यस्यहतावशेषा, स्तन्तुल्यवराार्जन रंजितेषु।

लावण्य युक्तेष्वपि वित्रसन्ति दैत्याः स्वकान्तानयनोत्पलेषु

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۲۵

یعنی 'قتل ہونے سے بچے ہوئے راکشش لوگ اپنی محبوباؤں کی خوبصورت کنول جیسی آنکھوں میں لگے ہوئے سرمہ کو دیکھ کر (بھگوان وشنو کے رنگ کے اس سرمہ کے ہونے سے) ایک جیسے رنگ کے سبب ڈرتے ہیں'

مطلب یہ کہ سانولے سرمہ کو دیکھ کر راکششوں کو بھگوان وشنو کی یاد آجاتی ہے۔'

لیکن راج شیکھر کے مطابق تین لفظوں کے سرقے کا یہ اصول درست نہیں ہے کیوں کہ جس سرقے سے صلاحیت پر برا اثر پڑے ایسے لفظ کا سرقہ مناسب نہیں ہے لیکن جو لفظ بہت مقبول ہو گیا ہو اس کا سرقہ مناسب ہے۔ اس میں یکسانیت ہونے پر بھی عیب نہیں ہوتا۔ راج شیکھر اس ضمن میں مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ عظیم شاعر بھارَوِ (भारवि) کی تصنیف کراتا رجنیہ (किरातार्जुनीय) کے تیسرے باب کا دسواں شعر इत्युक्तवानुक्ति विशेष रम्यम (ایسا سوال کئے جانے پر مہاتما ویاس نے اس طرح شفقت آمیز الفاظ کہے) جملے سے شروع ہوتا ہے۔ یہ شعر (श्लोक) اتنا مشہور ہے کہ دوسرے شاعر اپنے شعر میں اگر پورے ٹکڑے کا سرقہ کرلیں تو کوئی بھی صاحب ذوق بتا سکے گا کہ یہ ٹکڑا کس شعر سے اٹھایا گیا ہے اس لئے اسے سرقہ نہیں کہا جائے گا۔ اس حوالے سے خواجہ حافظ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

ازیں چمن گلے بے خار کس نہ چید آرے- چراغِ مصطفوی باشرارِ بولہبیست

اس شعر میں 'چراغِ مصطفوی' اور 'شرار بولہبی' کے ٹکڑے اتنے مشہور ہوئے کہ اقبال نے انہیں اپنے شعر میں اس طرح استعمال کیا:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز- چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

ان ٹکروں (पाद) کی عام مقبولیت کے سبب اقبال کے شعر میں ان کا استعمال سرقہ نہیں مانا جائے گا۔

علماء کا یہ بھی ماننا ہے کہ کسی شعر میں اگر کسی ایک جز و یا ٹکڑے (पाद) کے ہی مخالف جز و یا ٹکڑے کا سبب بتا کر قبول کرلیا جائے تو وہ سرقہ نہیں کہا جائے گا۔اصل متن یوں ہے:

त्यागाधिकाः स्वर्गमुपश्रयन्ते, त्यागेन हीना नरकं व्रजन्ति।

न त्यागिनां किं चिदसाध्यमस्ति त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ति।।

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۲٦

یعنی بہترین قربانی دینے والے افراد جنت میں جاتے ہیں اور صدقہ یا قربانی نہ دینے والے اشخاص دوزخ میں جاتے ہیں۔ایسی قربانی دینے والوں کے لئے کچھ بھی مشکل نہیں ہے اور ایسی قربانیوں کے ذریعہ ساری مشکلیں ختم ہوجاتی ہیں۔

اس شعر میں موجود اس ٹکڑے یعنی त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ति کا ایک دوسرے شاعر نے سرقہ کیا ہے لیکن اس ٹکڑے کو مخالف بنا کر یوں پیش کیا ہے:

त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ती, त्यलीक मेतद भुवि सम्प्रतीतम्।

जातानि सर्वव्यासना नि तस्या स्त्यागेन मे मुग्ध विलोचनायाः

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۲۷

یعنی قربانی سے ساری پریشانیاں دور ہو جاتی ہیں، یہ بات زمین پر
اس وقت غلط معلوم پڑتی ہے کیوں کہ اُس خوش چشم محبوبہ سے جدا ہونے
کے سبب ہی تو مجھے ساری پریشانیاں جھیلنی پڑ رہی ہیں،

یہاں اس ٹکڑے یا جزو کو پہلے والے شعر کے بالکل مخالف انداز میں استعمال کیا گیا ہے اس لئے یہ سرقہ جائز ہے۔ مگر آچاریوں کے اس ارشاد سے راج شیکھر متفق نہیں ہیں اور اس طرح کے سرقے کو بھی خالص سرقہ مانتے ہیں۔

نیم استعمال کے ذریعہ سرقہ کو بھی آچاریہ سرقہ نہیں مانتے مگر راج شیکھر اسے بھی سرقہ مانتے ہیں۔ اور اس کی کئی اقسام بتاتے ہیں۔ منتشر شکل میں سرقہ اس طرح ہوتا ہے کہ اشعار کے کئی اجزاء کا سرقہ نئے شعر میں کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ایک ہی جزو میں تبدیلی کر کے دوسری نئی بحر میں اس کو قبول کرنا بھی ایک طرح کا سرقہ ہے۔

اس طرح لفظی سرقہ کے بارے میں راج شیکھر نے کاویہ میمانسہ کے گیارہویں باب میں بہت تفصیل سے سنسکرت زبان کی تہذیب کے مطابق بیان پیش کیا ہے۔ کاویہ میمانسہ کے بارہویں باب میں انہوں نے معنی کے سرقہ کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا قول ہے کہ قدیم علماء کی نگاہ میں قدیم شعراء نے کوئی بھی موضوع ایسا نہیں ہے جسے انہوں نے چھوا نہ ہو اس لئے نئے شعراء کو اسی قدیم بیان شدہ اشیاء کو صیقل کرتے رہنا چاہئے لیکن ایک قدیم آچاریہ اس خیال کو نہیں مانتے اور ان کا یہ کہنا ہے کہ کلام کی دیوی کے سرچشمے لامحدود ہیں کیوں کہ روز ازل سے ہی شعراء روز اس کی بہترین شکلوں کو قبول کرتے رہے ہیں لیکن آج تک اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔ اس لئے اس کے حصول کے لئے دوسروں کی بہترین شاعری اور مہا کاویوں پر غور و خوض کرنا چاہئے۔ چند علماء کی یہ رائے بھی ہے کہ دوسرے شعراء کی بہترین تخلیقات کا مطالعہ کرنے سے ایک ہی معنی الگ الگ نظر آتے ہیں چند علماء ایسے ہیں جن کی رائے ہے کہ ایسے مطالعات سے ان جذبات کا سایہ مطالعہ کرنے والے پر پڑ جاتا ہے اور اس طرح ان میں تغیر آ جاتا ہے۔ چند علماء کا یہ خیال ہے کہ عظیم افراد کی عقلیں ایک جیسی ہوتی ہیں اور وہ ایک جیسے معانی کو ظاہر کرتے ہیں اس

لئے اس مساوی معنی کو مسخر کرنے کے لئے ضروری ہے کہ دوسروں کی بہترین شاعری کا مطالعہ کیا جائے مگر راج شیکھر کا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے حقیقت یہ ہے کہ بہترین شعری صلاحیت والے شعراء کی نظر، ذہن اور کلام سے ماوراء غور و فکر کے ذریعہ ظاہر اور غائب بھی عناصر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اس ضمن میں کہا گیا ہے کہ عظیم شاعر خواب کی حالت میں بھی لفظ اور معنی کو گرفت میں لیتے رہتے ہیں جب کہ شعری صلاحیت سے عاری اشخاص جاگتے رہنے پر بھی نابینا ہی رہتے ہیں۔ دوسرے شعراء کے ذریعہ پیش کئے گئے اظہاریے کے بارے میں عظیم شعراء ایک طرح سے نابینا ہی ہوتے ہیں یعنی عظیم شعراء دوسروں کی شاعری سے متاثر نہ ہو کر اپنی الگ راہ بناتے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ باصلاحیت شعراء اپنی آنکھوں سے جن اشیاء کو دیکھ لیتے ہیں انہیں تین آنکھوں والے (یکش) شنکر جی اور ہزار آنکھوں والے (सहसाक्ष) اندر بھی نہیں دیکھ پاتے۔ شعراء کی عقل کی شکل والے آئینہ پر پوری کائنات کا عکس پڑتا ہے۔ ان عظیم شعراء کے سامنے سارے الفاظ اور معانی اس ہوڑ میں لگے رہتے ہیں کہ سب سے پہلے ان پر ان شعراء کی نظر پڑ جائے جس شے کو جوگی، مراقبے کے ذریعے دیکھا کرتے ہیں وہاں شعراء کرام کلام کے ذریعہ گل گشت کرتے ہیں اس طرح کے ہزاروں اقوال عظیم شعراء کے بارے میں سنسکرت ادب میں مشہور ہیں۔

راج شیکھر کا خیال ہے کہ عظیم شعراء میں سطور بالا میں درج خصوصیات تو ہیں لیکن معنی کو ہم تین طرح سے پڑھتے ہیں۔ پہلا انیہ یونِ (अन्योनि) یعنی دوسرے کے ذریعہ خلق کیا ہوا۔ دوسرا نہنُتِ یونِ (निहनुतियोनि) یعنی جس کو تخلیق کا علم نہ ہو اور تیسرا ایونِ (अयोनि) یعنی جس کو شاعر نے خود مترشح کیا ہو۔ ان تینوں میں انیہ یونِ (अन्ययोनि) بھی دو طرح کا ہے۔ پہلا پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब कल्प) اور دوسرا آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्यप्रख्य) نہنُتِ یونِ (निहनुतियोनि) بھی دو طرح کا ہے۔ پہلا تلیہ دیہہِ تُلیہ (तुल्यदेहितुल्य) اور دوسرا پُر پُر پرویش سدرش (पर–पुर प्रवेश–सदृश) ایونِ (अयोनि) ایک ہی طرح کا ہے۔ راج شیکھر ان بھی اقسام کی تعریف کرتے ہوئے ان کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ یہاں ہم ہر قسم کی تعریف ہی پیش کر رہے ہیں۔ مثالیں نہیں پیش کر رہے ہیں۔

۱۔ پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब–कल्प)۔ جہاں قدیم شاعر کا سارا معنی لے لیا گیا ہو اور فرق صرف جملے کی نشست میں ہو اسے پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब–कल्प) کہتے ہیں۔ اس سرقے سے بچنا چاہیے۔

۲۔ جہاں قدیم شاعر کے کلام کو کچھ صیقل کر دینے سے نیا شعر کچھ الگ دکھائی دینے لگے اسے آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्य–प्रख्य) کہا جائے گا۔

۳۔ جہاں شعر میں موضوع کا فرق رہنے پر بھی بہت زیادہ مماثلت ہونے کے سبب کوئی فرق نہ دکھائی دے اسے تلیہ دیہہ تلیہ (तुल्य देहि तुल्य) کے نام سے جانا جاتا ہے۔

۴۔ جہاں بنیاد میں تو فرق نہ ہو لیکن مہاکاویہ کی تخلیق میں فرق ہو اسے پر پُر پرویش سدرش (पर–पुर–प्रवेश–सदृश) کہا جاتا ہے اور یہ سرقہ جائز ہے۔ ان چار طرح کے سرقوں سے بتیس طرح کے ذیلی معنوی سرقے ہوتے ہیں۔ ان چاروں معانی کے مطابق ہی چار طرح کے شاعر اس طرح ہوتے ہیں جیسے مقناطیس لوہے کو اپنی طرف کھینچتا ہے اور اسی نام سے پکارا جاتا ہے اور پانچواں نہ دکھائی دینے والے موضوعات کا ناظر ہوتا ہے۔ راج شیکھر اس طرح چار مادی شعراء (लौकिक कवि) کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ پہلا بھرامک (भ्रामक) دوسرا چُمبک (चुम्बक) تیسرا کرشک (कर्षक) اور چوتھا دراوک (द्रावक) وہ شاعر جو قدیم شے کو بھی دوسرے کے ذریعہ نہ کہی گئی بتاتا ہے اور غیر مشہور وغیرہ وجوہ سے قارئین اور سامعین کو شبہ میں ڈالے رہتا ہے اسے بھرامک (भ्रामक) کہا جاتا ہے۔ وہ شاعر جو اپنے تازہ دلکش کلام کے ذریعے دوسرے شاعر کے معنی کو قبول کر لیتا ہے اور اس میں ذرا سی تازگی کو بھی شامل کر لیتا ہے اسے چُمبک (مقناطیس) شاعر کہتے ہیں۔ وہ شاعر جو کسی حوالے کے سبب دوسرے شاعر سے جملے کے معنی کو لیکر نئے اشعار خلق کرتا ہے اسے کرشک (कर्षक) یعنی کسان شاعر کہا جاتا ہے۔ وہ شاعر، جو کسی دوسرے شاعر کے بنیادی جملے کو پگھلا کر تازگی کا اظہار کرتے ہوئے اپنے جملے میں شامل کر لے اور کسی دوسرے کو اس کا ادراک نہ ہو سکے اسے دراوک (द्रावक) شاعر کہا جاتا ہے۔

جس کے بارے میں سوچتے ہوئے ہی یکتا اور رس بھری نیز انوکھے معنی والی شاعری (جسے قدیم اچھے شاعروں نے بھی نہیں دیکھا تھا) کا ادراک ہوتا ہے اسے چنتامڑ (चिन्तामरिाा) شاعر کہا جاتا ہے۔ یہ شاعر بے مثل ہوتا ہے۔ (چنتامڑ کا لغوی معنی ہے ایک تخیلی لعل یہ جس کے پاس ہوتا ہے اس کی ساری خواہشات کو پورا کر دیتا ہے) چنتامڑ شاعر سے مراد ہے جذبہ، تخیل اور بنیادی صلاحیت سے مزین۔ ایونِ ارتھ (अयोनि अर्थ) یعنی بنیادی معنی کی تین اقسام ہیں پہلا لوکِک (مادی) اس میں مادی اشیاء کا ہی بیان تخلیقی انداز میں کیا جاتا ہے۔ دوسرا الوکِک (अलौकिक) اس میں ماورائی عناصر کا تخلیقی بیان پیش کیا جاتا ہے تیسرا الوکا لوکک (लौकिकालौकिक)، اس میں مادی اور ماورائی دونوں عناصر کا تخلیقی بیان پیش کیا جاتا ہے۔

راج شیکھر نے پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब कल्प) سرقے کی آٹھ ذیلی اقسام بتائی ہیں۔ پہلا، ویستک (वयस्तक) اس میں کسی متقدم شعر کی ترتیب کو بدل دیا جاتا ہے یا متقدم شعر کی لفظی ترتیب کو منتشر کر دیا جاتا ہے۔

دوسرا، کھنڈ (खंड) اس میں متقدم شعر کے کسی وسیع معنی کے حصے کو نئے شعر میں اپنے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا، تیل بنڈ (तैल–बिन्दु) مختصر معنی کو وسیع تشریح کے ساتھ بیان کرنا ہی تیل بند ہے (جس طرح تیل کا قطرہ گرنے سے پھیل جاتا ہے اسی طرح ایک مختصر معنی کا پھیلاؤ کے ساتھ بیان)

چوتھا نٹ نیپتھیہ (नट–नेपथ्य) اس میں دوسری زبان کی تخلیق کو اپنی زبان میں تبدیل کیا جاتا ہے۔

پانچواں چھندوونمے (छन्दोविनिमय) میں بحر کے تغیر و تبدل سے مافی الضمیر کو ادا کیا جاتا ہے۔

چھٹا، ہیتو ویتیہ (हेतु व्यत्यय) میں علت کے تغیر و تبدل کے سبب ہونے والی تخلیق۔

ساتواں، سنکرامک (संक्रांतक) میں سامنے کے عناصر کی خصوصیات کو دوسرے عناصر کی

خصوصیات میں داخل کیا جاتا ہے۔

آٹھواں، سَمپُٹ (सम्पुट) میں دو اشعار کے معانی ملے جلے رہتے ہیں۔

اَنیہ یونِ ارتھ (अन्ययोनि–अर्थ) کی دوسری قسم آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्य–प्रख्य) ہے۔ اس کے بارے میں راج شیکھر بتاتے ہیں کہ یہ متقدم شاعری سے مختلف نہ ہونے پر بھی بہت سے تازہ لوازمات سے صیقل ہونے کے سبب قابل قبول سرقہ ہے۔ کاویہ میمانسہ میں ان کا اصل متن یوں ہے:

कियतापि यत्र संस्कारकर्मराा वस्तु भिन्न वद्भाति

तत कथित मर्थ चतुरैरालेख्य प्रख्यमिति काव्यम्

کاویہ میمانسہ، بارہواں باب

یعنی جہاں متقدم شاعر کے ذریعہ مستعمل شے کو صیقل کر دینے سے
وہ شے مختلف ہو جاتی ہے، اسے آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्य–प्रख्य) سرقہ
کہا جاتا ہے۔

اس کی بھی آٹھ ذیلی قسمیں ہیں۔

پہلا سم کرم (समक्रम) اس سرقے میں متقدم شعر اور نئے شعر کی ایک جیسی ادائیگی ہوتی ہے۔

دوسرا، وِبھوشرموش (विमूषराा मोष) سرقہ کہلاتا ہے اس میں قدیم صنعت آمیز کلام کو اور زیادہ صنعت آمیز کر کے پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا ویوتکرم (व्युत्क्रम) سرقہ ہے اس میں متقدم شعر میں دی ہوئی ترتیب کو الٹ کر نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

چوتھا سرقہ وشیشوکتِ (विशेषोक्ति) ہے اس میں متقدم عام شعر کو مخصوص شعر کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔

پانچواں سرقہ اُتنس (उत्तंस) کہلاتا ہے اس میں متقدم شعر میں مستعمل ذیلی جذبہ کو خصوصی جذبے کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔

چھٹا سرقہ نٹ نیپتھیہ (नट–नेपथ्य) کہلاتا ہے۔اس سرقے میں متقدم شعر کے معنی کو مختلف شکل میں نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

ساتواں سرقہ ایک پرکاریہ (एक–परिकार्य) ہے اس میں متقدم شعر میں مستعمل لوازمہ کو نئے شعر میں کسی مختلف کام کے بارے میں استعمال کیا جاتا ہے۔

آٹھواں پرتیاپتِ (प्रत्यापत्ति) سرقہ ہے، اس میں متقدم شعر میں مستعمل پیچیدہ بیانی کو نئے شعر میں سادگی کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔

آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्य–प्रख्य) کی یہ آٹھ ذیلی اقسام ہیں ان سرقوں کو علماء نے شاعروں کے لئے قابلِ قبول نہیں مانا ہے، راج شیکھر ایک مقولہ یہاں پیش کرتے ہیں:

सोऽयं भरिाति वैचियात्समस्तो वस्तु विस्तर:

नट वद्विरिाकायोगादन्य थात्वमिवार्च्छति

کاویہ میمانسہ، تیرہواں باب۔ص ۱۵۱

'یعنی یہ تمام عالمِ عناصر کلام کے انوکھے پن سے اسی طرح مختلف شکلوں کو اختیار کرتا ہے جس طرح اداکار اپنی صلاحیت کے ذریعہ مختلف شکلوں کو اختیار کرتا ہے۔'

ان آٹھوں سرقوں کو حالانکہ راج شیکھر ہر طرح جائز مانتے ہیں لیکن آنندوردھن ان سرقوں کو ان سے پہلے مسترد کر چکے تھے۔

اب تلیہ دیہہ تلیہ (तुल्यदेहि–तुल्य) نام کے سرقے پر گفتگو کرلی جائے۔اس سرقے کی تعریف یہ ہے کہ متقدم شعر اور نئے شعر کی لفظیات میں فرق ہونے پر بھی ان دونوں کے معنی ایک ہوتے ہیں، راج شیکھر نے اس کی بھی آٹھ اقسام کو بیان کیا ہے۔

پہلا ہے وِشے پر ورتن (विषय–परिवर्तन) اس سرقے میں متقدم شعر کے موضوع کو تھوڑا تبدیل کر کے اس کی ہیئت کو نئے شعر میں نئی شکل دے دی جاتی ہے۔

دوسرا ہے، دوندو وچھِت (द्वन्द्व–विच्छिति) اس سرقے میں متقدم شعر میں موجود دو طرح کے بیان کو نئے شعر میں ایک طرح سے پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا سرقہ رتن مالا (रत्न–माला) ہے۔ اس سرقے میں متقدم شعر میں مستعمل معانی کو مختلف معانی میں نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

چوتھا سرقہ سنکھیولیکھ (संख्योल्लेख) ہے اس میں متقدم شعر میں مستعمل معنی کو تعداد کے اختلاف کے ذریعہ نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

پانچواں سرقہ، چولکا (चूलिका) ہے، اس میں متقدم شعر کی سادگی کو پیچیدگی یا متقدم شعر کی پیچیدگی کو سادگی میں نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

چھٹا سرقہ ودھانا پہار (विधाना पहार) ہے۔ متقدم شعر میں جس شے کی نفی کی جاتی ہے اسے نئے شعر میں مثبت انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

ساتواں سرقہ ماڑکیہ پنج (मारिाक्यपुंज) ہے اس سرقے میں متقدم اشعار میں مستعمل بہت سے معانی کو نئے شعر میں یکجا کر دیا جاتا ہے۔

آٹھواں سرقہ کند (कंद) ہے۔ اس میں متقدم شعر میں مستعمل ایک معنی کا انکھوؤں کی طرح کئی طریقوں سے نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

اب چوتھے سرقے پرپُر پرویش (परपुर–प्रवेश) کی آٹھ ذیلی اقسام پر اظہار خیال کیا جائے گا۔

پہلا سرقہ ہڈیدھ (हुडयुद्ध) ہے۔ متقدم شعر میں مستعمل زیب و زیبائش والی شے کو نئے شعر میں ماہرانہ انداز میں اس سرقے میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔

دوسرا سرقہ پرتِ کنچک (प्रतिकंचुक) ہے۔ اس میں متقدم شعر میں مستعمل ایک انداز کی

شے کو دوسرے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا سرقہ وسٹ سنچار (वस्तु–संचार) ہے۔ متقدم شعر میں مستعمل مشبہ کو نئے شعر میں دوسرے مشبہ سے بدل دیا جاتا ہے۔

چوتھا سرقہ دھاٹ واد (धातु–वाद) ہے۔ متقدم شعر میں مستعمل صنعتِ لفظی کی جگہ نئے شعر میں صنعتِ معنوی کو پیش کیا جاتا ہے۔

پانچواں سرقہ ستکار (सत्कार) ہے۔ متقدم شعر میں مستعمل معمولی شے کو نئے شعر میں اضافی حسن کے ساتھ پیش کر دیا جاتا ہے۔

چھٹا سرقہ جیونجیوک (जीवंजीवक) ہے۔ متقدم شعر میں مماثلت سے مزین شے کو نئے شعر میں غیر مماثلت سے مملو کیا جاتا ہے۔

ساتواں سرقہ، بھاؤ مدرا (भाव–मुद्रा) ہے۔ متقدم شعر میں مستعمل مقولہ کے مفہوم کو لے کر نئے مہا کاویہ (تخلیقی رزمیہ) کی تخلیق اس کے ذریعے کی جاتی ہے۔

آٹھواں سرقہ تدورودھی (तद्विरोधी) کہلاتا ہے۔ کسی قدیم تخلیق کے اختلاف میں نئی تخلیق ہی اس سرقہ کی خصوصیت ہے۔

اس طرح آچاریہ راج شیکھر نے سرقے کی بتیس اقسام بتائی ہیں، آٹھ اقسام پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब–कल्प) کی، آٹھ اقسام آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्यप्रख्य) کی، آٹھ اقسام تلیہ دیہہ تلیہ (तुल्यदेहि तुल्य) کی اور آٹھ اقسام پرپُر پرویش سدرش (परपुर प्रवेश–सदृश) کی، راج شیکھر فرماتے ہیں کہ کیا ترک کرنا چاہئے اور کیا قبول کرنا چاہئے جو اسے جانتا ہے، میری رائے میں وہی شاعر ہے۔ راج شیکھر یہ بھی فرماتے ہیں کہ شاعری تو لفظ و معنی کے نظام کا ادراک رکھنے والے صرف ونحو کے علماء بھی کرتے ہیں لیکن جو علم جس مطالعہ کرنے والے سنجیدہ فرد کی آنکھوں میں زینت افروز رہتا ہے اور جس کے کلام میں تازگی رہتی ہے وہ علماء کے درمیان نمایاں رہتا ہے اور اس کا کلام پاکیزہ ہوتا ہے۔ اصل متن یوں ہے:

शब्दार्थशासनविदः कति नो कवन्ते

यद्वांगमयं श्रुतिधनस्य चकास्ति चक्षुः

किन्त्वस्ति यद्वचसि वस्तु नवं सदुक्ति

सन्दर्भिराां सधुरि तस्य गिरः पवित्राः

کاویہ میمانسہ، تیرہواں باب۔ ص ۱۶۵

آچاریہ آنندوردھن نے اپنی اہم تصنیف دھونیالوک (ध्वन्यालोक) میں مکالمۂ شاعری (काव्य–संवाद) کا حوالہ دیا ہے لیکن اس کے بارے میں وسیع تجزیہ اور مخصوص اقسام اور ذیلی اقسام کا بیان راج شیکھر کا ہی کارنامہ ہے ان کے بعد کے علماء میں شیمیندر (क्षेमेन्द्र)، ہیم چندر (हेमचन्द्र) اور واگ بھٹ (वागभट्ट) نے اس موضوع پر جو بھی گفتگو کی ہے اس کی بنیاد راج شیکھر کے افکار ہی ہیں۔

ہمارے یہاں اردو میں اس موضوع پر جو مواد ملتا ہے وہ سرسری ہے۔ بس نجم الغنی کی بحر الفصاحت میں سرقے کے بارے میں سرقۂ ظاہر اور سرقۂ غیر ظاہر پر گفتگو کی گئی ہے۔ سرقۂ ظاہر کی تین اقسام اور سرقۂ غیر ظاہر کی پانچ اقسام پر انہوں نے خیال آرائی کی ہے۔ بہر حال راج شیکھر نے اس ضمن میں جو تفصیلات ۳۲ طرح کے سرقوں کی پیش ہیں۔ ان کی مثالیں بہ آسانی اردو شاعری میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

راج شیکھر نے کاویہ میمانسہ میں کردارِ شاعر (कवि–समय) کو چودھویں باب میں بیان کیا ہے راج شیکھر فرماتے ہیں کہ قدیم علماء ویدوں کی کئی شاخوں اور ان کے ذیلی علوم کا سنجیدگی کے ساتھ مطالعہ کرتے تھے، ان علوم کو وہ اپنے باطن میں جذب کر کے اور مختلف اشعار کے ذریعہ جن اشیاء کو دیکھتے اور سنتے تھے ان کی تقسیم کر کے ان کا بیان اپنی شاعری میں کرتے تھے۔ ان اشیاء کا اور عناصر کا زمان و مکان اور علتوں کی اقسام سے فرق ہو جانے یا ان کے مخالف ہو جانے پر بھی باضابطہ فنکارانہ انداز میں ان کا شاعرانہ بیان پیش کرنا ہی شاعر کا کردار (कवि–समय) ہے۔ اس لفظ یعنی کوی سمے (कवि–समय) کا استعمال، اس کے بنیادی عنصر سے نا آشنا افراد نے صرف تجربہ کو دیکھ

کر ہی چلن میں لادیا اور اس طرح وہ ایک روایتی لفظ کی شکل اختیار کر گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ شعراء حضرات جس غیر کلاسیکی ماورائی اور صرف روایتی چلن میں آئے ہوئے معنی کا حوالہ دیتے ہیں وہ شاعر کا کردار (कवि–समय) عام طور پر کہا جاتا ہے۔ اس لفظ سے ملتا جلتا لفظ سنسکرت شعریات میں استعمال ہوا ہے جسے شعری کردار (काव्य–समय) کہا گیا ہے۔ اس لفظ کا اولین اور آخری استعمال آچاریہ وامن کے کاویالنکار سوتر (काव्यालंकार सूत्र) میں پایا جاتا ہے، جس میں کئی صنائع اور صرفی نیز نحوی الفاظ کی تشریح پیش کی گئی ہے۔ وامن سے قبل کے آچاریہ بھامہ اور ونڈی نے شعری کردار (काव्य–समय) لفظ کا کہیں بھی استعمال نہیں کیا ہے، لیکن آچاریہ بھامہ نے صاف طور سے شاعری کے معائب کے حوالے سے زمان و مکان، فن، ویدوں اور فلسفوں کے مخالف بیانات کو معائب میں شامل کیا ہے۔ آچاریہ وامن نے معاشرے کے خلاف اور علم کے خلاف جملے اور جملے کے معنی کو خالص عیب کہا ہے۔ مطلب یہ کہ راج شیکھر سے قبل کے آچاریہ علوم اور معاشرے کے خلاف لکھی گئی باتوں کو معائب میں شمار کرتے تھے لیکن راج شیکھر کا خیال ہے کہ اس کے ذریعہ شعراء کا فائدہ ہوا ہے اور یہ جادۂ شاعری کا رہبر ہے اس لئے اسے عیب نہیں کہا جا سکتا ۔

راج شیکھر نے کوی سمے یا شاعر کے کردار کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ سورگیہ (स्वर्ग्य) یعنی فردوسِ بریں یا ماورائی دنیا کا بیان

۲۔ بھوم (भौम) یعنی ارضی اشیاء کا بیان

۳۔ پاتالیہ (पातालीय) یعنی پاتال کا یا اس سے متعلق اشیاء کا بیان

راج شیکھر کے مطابق سورگیہ اور پاتالیہ کے مقابلے میں بھوم (भौम) اولیت رکھتا ہے۔ کیوں کہ یہ وسیع موضوع والا ہے، بھوم، کوی سمے کی ۱۲ اقسام ہیں جن کے بارے میں حسب ذیل اطلاعات فراہم کی جا رہی ہیں۔

۱۔ اَست (असत) یعنی کذب کا بیان

جو شے کسی بھی علم میں یا معاشرے میں دیکھی یا سنی نہ گئی ہو شاعری میں اس کا بیان کذب کا بیان ہے اس کی ذیلی اقسام چار ہیں جو اس طرح ہیں۔

(ا) ذات کے حوالے سے (जातिगत) کذب

مثلاً دریا میں کنول وغیرہ کا بیان، کبھی جھیلوں اور تالابوں میں ہنس، سارس، سرخاب اور چکور وغیرہ کا بیان، کبھی پہاڑوں میں سونے اور لعل و جواہر کی کانوں کا بیان ذات سے متعلق کذب کے بیان میں آتا ہے۔ کالداس نے شپرا (क्षिप्रा) ندی کے بہاؤ میں ہنس اور کنول کا بیان کیا ہے کردارِ شاعر کے تحت ہی یہ قابل قبول ہے کیوں کہ دریا میں ہنس اور کنول نہیں ہوتے ہیں۔

(ب) اشیاء سے متعلق کذب (द्रव्यगत)

تاریکی کو مٹھی میں پکڑنے لائق یا تاریکی میں سوئی سے سوراخ کرنے لائق کہہ کر بیان کرنا، چاندنی کو گھڑے میں بھرنا وغیرہ اشیاء سے متعلق کذب کے بیانات کردارِ شاعر کے تحت ہی آتے ہیں خود راج شیکھر نے اپنی تصنیف بدھ شال بھنجکا (विद्धशाल भंजिका) میں تاریکی کو سوئی سے چھیدنے اور چاندنی کو گھڑے میں بھرنے لائق ہونے کا بیان پیش کیا ہے۔

(پ) عمل (क्रिया) سے متعلق کذب

رات میں چکوے اور چکوی کا جھیل کے مختلف کناروں پر جدا جدا رہنا، چکوری کا چاندنی کو پینا وغیرہ عمل سے متعلق کذب کے معانی میں آتے ہیں۔

(ت) وصف (गुरा) سے متعلق کذب۔

شہرت کا سفید ہونا اور بدنامی کا تاریک ہونا، عشق کا سرخ ہونا اور غصے کا کالا ہونا، وصف سے متعلق کذب کی مثالیں ہیں۔

۲۔ حق یا سچائی کا بیان نہ ہونا (सतानुल्लेख)

مادی دنیا میں موجود دکھائی دینے والی اشیاء کا شاعری کی دنیا میں بیان نہ ہونا، حق کے بیان سے متعلق کذب میں آتا ہے۔ اس کی بھی چار ذیلی اقسام ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔

(ا) ذات سے متعلق حق کا بیان نہ ہونا۔

مثال کے طور پر موسمِ بہار میں مالتی کا بیان نہ ہونا، چندن کے پیڑ کا بغیر پھول کے ہونا اور اشوک کے پھلوں کا بیان نہ ہونا۔

(ب) اشیاء سے متعلق حق کا بیان نہ ہونا۔

مثال کے طور پر اماوس کی راتوں میں چاندنی کا بیان نہ کرنا اور چاندنی راتوں کو بغیر اندھیرے کا بیان کرنا وغیرہ

(پ) عمل سے متعلق حق یا سچائی کو بیان نہ کرنا

مثال کے طور پر دن میں کنول کا نہ کھلنا اور رات میں شیپھا لکا نام کے ایک پیڑ کے پھولوں کا اس کی شاخ سے نہ گرنا وغیرہ

(ت) وصف سے متعلق سچائی کا بیان نہ کرنا

مثال کے طور پر کند پھول اور حسیناؤں کے دانتوں کے سرخ رنگ کا بیان اور کنول کی کلی کا ہرا رنگ وغیرہ سچائی کے بیان سے خالی ہیں۔

(۳) راج شیکھر نے کردارِ شاعر (कवि–समय) کی تیسری قسم کو نیم (नियम) (اصول) کہا ہے۔ نیم سے مراد ہے کسی شے کا کسی مخصوص مقام کے سیاق سباق میں ہی بیان کرنا اور اس کا دوسری جگہ ملنے پر بھی اس مخصوص مقام کے حوالے سے ہی بیان کرنا اس کی چار ذیلی اقسام ہیں۔

(ا) ذات کے تعلق سے (जातिगत) مثال کے طور پر سمندر میں ہی گھڑیالوں کا بیان یا تامر پرڑی (ताम्रपर्णी) نام کی ندی میں ہی موتیوں کا ملنا۔

(ب) اشیاء سے متعلق (द्रव्यगत) اصول کا بیان۔

مثال کے طور پر ملئے (मलय) نام کے پہاڑ کو ہی چندن کی پیدائش کا مقام ماننا یا ہمالہ کو ہی بھوج پتر کی پیدائش کا مقام جاننا۔

(پ) عمل سے متعلق (क्रियागत) اصول کا بیان۔

کویل کے کوکنے کا صرف موسمِ بہار میں ہی بیان کرنا یا برسات کے موسم میں ہی موروں کی جھنکار اور ان کے رقص کا بیان۔

(ت) وصف سے متعلق (गुरााागत) اصول کا بیان۔

مثال کے طور پر مانک پتھر میں ہی سرخی، پھولوں میں سفیدی اور بادلوں میں ہی تاریکی کا بیان۔

اب فردوس بریں یا ماورائی دنیا (स्वर्ग्य) سے متعلق بیان کے سلسلے میں یہ عرض کرنا ہے کہ یہ کردارِ شاعر سورگ لوک کی باتوں سے علاقہ رکھتا ہے مثلاً چاند کے داغ کو خرگوش یا ہرن ماننا، کامدیو کے پرچم میں گھڑیال یا مچھلی کا بیان کرنا، چاند کی پیدائش سمندر سے ماننا وغیرہ

اسی طرح پاتال سے متعلق کردارِ شاعر کے تحت ناگوں اور راکششوں کو ایک ماننے کا حوالہ وغیرہ، اس کردارِ شاعر کو راج شیکھر نے ہی سب سے پہلے بیان کیا ہے لیکن سنسکرت کے ڈراموں، تمثیلوں اور شاعری میں اس کی ہزاروں مثالیں موجود ہیں۔ ظاہر ہوا کہ شاعری کے میدان میں کردارِ شاعر کی تفصیلات کا بیان راج شیکھر کا ہی کارنامہ ہے

سنسکرت کی تنقید میں راج شیکھر کو یہ اولیت حاصل ہے کہ انہوں نے مردِ شاعری، شاعر، تنقید نگار، شاعری کی پختگی، سرقہ اور کردارِ شاعر وغیرہ کی تفہیم و تعبیر وسیع پیانے پر پیش کی ہے۔ یہ سارے موضوعات شاعر کی تعلیم و تربیت سے متعلق ہیں، حالانکہ یہ تعبیرات سنسکرت شعری ادب کے حوالے سے پیش کی گئی ہیں۔ مگر یہ ہر زبان و ادب کے شاعر کے لئے مفید ہیں اردو کے لئے اور بھی کہ اس کی جڑیں سنسکرت، پراکرت اور اپبھرنشوں میں بھی پیوست ہیں۔ راج شیکھر نے جس مردِ شاعری (काव्य पुरुष) کے بارے میں اپنے افکار پیش کئے ہیں اس کا علم ہر شاعر کو ہونا چاہئے۔ مردِ شاعری کے بارے میں تفصیلات پیش کرنے کے بعد راج شیکھر نے شاعروں کو خود اپنا تجزیہ کرنے کی تحریک دی۔ ان کا ماننا ہے کہ علم کا ہونا ہی کافی نہیں ہے اس کو عملی طور پر پیش کرنے

کے لئے مشقت کی ضرورت پڑتی ہے اسی لئے انہوں نے تنقید نگار کے وجود کی اہمیت کو بھی تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے کیوں کہ وہی شاعر کے کام کو کسوٹی پر کستا ہے۔ شاعر کے کلام کا تجزیہ ہونے کے بعد بھی اچھے شاعر کے کلام میں پختگی آتی ہے۔ اس حقیقت کو راج شیکھر نے شاعری کی پختگی (काव्य पाक) میں دلیلوں کے ساتھ پیش کیا ہے، جہاں تک سرقے کا تعلق ہے، راج شیکھر نے بہت سے سرقوں کو جائز قرار دیا ہے۔ سرقے کے بارے میں جس باریک بینی سے انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے یہ انہیں کا حصہ ہے۔ سنسکرت کی تنقید میں وہ تنہا دکھائی دیتے ہیں۔ شاعروں کے لئے کردارِ شاعر (काव्य समय) کا تجزیہ بھی بہت معنی خیز اور فائدہ مند ہے۔ ظاہر ہوا کہ نقدِ شاعری (काव्य मीमांसा) جیسی اہم تصنیف میں راج شیکھر نے شاعر کی تعلیم و تربیت کے لئے جو مواد پیش کیا ہے وہ بہت اہم اور شعراٗ کے لئے افادیت کا حامل ہے۔

سنسکرت شاعری میں تصورِ حسن

ویدوں کے زمانے میں آریوں کی زندگی، حسن اور توانائی کی پرستش کی زندگی ہے۔ جن کی مختلف شکلوں اور ان کے مشاہدے سے پیدا ہونے والی کشش یا عشق کی مختلف شکلیں رگ وید میں ملتی ہیں۔ عام طور پر یہ حسن، ماورائی حسن، فطرت کا حسن اور انسانی حسن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فطرت کے حسن اور انسانی حسن کے اتصال سے پیدا ہونے والے ارفع واعلیٰ تخیل کا زائیدہ اظہار ہی ماورائی حسن ہے، جس کا پر جلال اظہار رگ وید میں جگہ جگہ دستیاب ہے۔ رگ وید میں جن دیوتاؤں کے بارے میں تفصیلات ملتی ہیں، وہ سارے دیوتا انسانی ذہن کے زائیدہ، فطرت کے عناصر اور مناظر کی ارفع تجسیم کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں۔

ویدوں کے زمانے میں حسن کا مشاہدہ کرنے والا شخص، ایک غیر جانبدار ناظر ہی نہیں تھا بلکہ وہ حسن کا تخلیق کار بھی تھا! اس کی حسن افزا بصیرت کی صلاحیت نے فطری طور پر اپنے چاروں طرف موجود فطرت کو مختلف رنگینیاں عطا کی تھیں۔ مُرت[1] دیوتاؤں کے بے پناہ حسن کا دلکش بیان پیش کرتے ہوئے ویدوں کا شاعر کہتا ہے:

> ''اے مروتو! تمہارے شانوں پر اسلحے ہیں، پیروں میں کڑے ہیں، سینوں پر سونے کے زیورات ہیں، تمہارے رتھ دلکش ہیں، تمہارے ہاتھوں میں آگ کی طرح جلنے والی بجلی کی کرنیں ہیں اور تمہارے سروں پر سنہری پگڑیاں بندھی ہوئی ہیں۔''

[1] یعنی ہوا۔ قدیم ہندوستانی دیومالا میں ہوا کی ۱۴۹ اقسام بتائی گئی ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

अंसेषु व ऋष्टयः पत्सु खादये वक्षः सु रुक्मा मरुतो रथे शुभः

अग्निभ्राजसो विदयुतो गभस्तयोः शिप्राः शीर्षसु वितता हिरण्ययीः

رگ وید ۵/۵۴/۱۱

ٹھیک اسی طرح رگ وید کے شعر ۵/۶۰/۴ میں دولہے کی طرح زیب وزینت والے اور رگ وید کے شعر ۷/۵۶/۱۳ میں بارش کے قطروں سے دلکش بنے ہوئے مروتوں کے بے پناہ حسن کے مرقعے پیش کئے گئے ہیں۔ اسی طرح اَشونی کماروں کو دو دلآویز اعضاء والی خواتین اور شادی شدہ جوڑے کے مثل بیان کیا گیا ہے۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو ہم پاتے ہیں کہ ماورائی کائنات کی جڑ بھی فطرت کی اساس ہونے کے سبب دیوتاؤں کی پرستش ایک طرح سے فطرت کی پرستش کی شکل میں ہے۔ یہی سبب ہے کہ رگ وید کی شاعری میں فطرت کے حسن کا پھیلاؤ اپنی فطری شکل میں ہر جگہ دکھائی دیتا ہے۔ رگ وید کے زمزموں میں فطرت کا کھلا ہوا ماحول اپنے پورے حسن کے ساتھ جلوہ گر دکھائی دیتا ہے۔ اوشا (उषा) یعنی صبح سے متعلق سوکتوں (اشعار) میں تو فطرت کے بے پناہ حسن کا آبشار اپنی مختلف خوبصورت شکلوں میں تجلی ریز ہے۔ رقاصہ کی طرح اوشا اپنی نیم برہنہ ملاحت کو وا کرتی ہے اور دہی جانے والی گائے کی طرح وہ اپنے سینے کو عریاں کردیتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अधि पेशांसि बपते नृतूश्बापोर्राुते वक्ष उस्रेव वर्जहम

ज्योतिर्विश्वस्मै भुवनाय कृण्वतीगावोन ब्रजं व्युषा आवर्तव्यः

رگ وید ۱/۹۲/۴

یہ اوشا، دائمی شباب کی مالکن سفید پیرہن والی آسمان کی بیٹی، سبھی زمینی عیش وعشرت کی ملکہ اور انبساط بخشنے والی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

एषा दिवो दुहिता प्रत्यदर्शि व्युच्छन्तो युवतिः शुकवासाः

विश्वस्यशाना पार्थिवस्य वस्व उषो अद्येह सुभगे व्युच्छ

رگ وید۔۱/۱۱۳/۷

اوشا کا برہنہ مضطرب، نشہ پرور حسن اور زیادہ بے داغ نیز بہترین شکل میں تو وہاں ظاہر ہوا ہے جہاں رگ وید کے شاعر نے اسے والہانہ انداز میں دیکھتے ہوئے، سفید پوشاک والی، ہمیشہ نہائی ہوئی دوشیزہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔

اصل متن یوں ہے:

एषा शुभ्रानतन्वो विदानोर्ध्वेष् स्नाता दृशये नो स्थात

अप द्वेषो बाघयाना तमांस्युषा दिवो दुहिता ज्योतिषागात

۔رگ وید ۵/۸۰/۵

شاعر اس پر بس نہیں کرتا بلکہ وہ تاریکی کو بھگا کر روشنی بکھیرنے والی اوشا میں سارے ذی نفسوں کی زندگی کی تصویریں دیکھتا ہے اور اسے مخاطب کرتے ہوئے اس سے قربت قائم کرتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

विश्वस्य हि प्राराानं जीवनं त्वे वि यदुच्छसि सूनरि।

सा नो रथेन बृहता विभावरि श्रुधि चित्रामधे हवम।।

رگ وید ۱/۴۸/۱۰

اوشا سے متعلق اشعار میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان میں بشری اور ملکوتی جذبات سے فطرت کے حسن کی سادگی پر کوئی اثر نہیں پڑتا بلکہ ان کی قربت سے فطرت کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔

یہاں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ رگ وید میں فطرت کے مناظر کی کثیف اور لطیف تصاویر ہی دستیاب نہیں ہیں بلکہ ان کے پیچیدہ اور رمز پزیر مرقعے بھی موجود ہیں۔ رگ وید کی رچا ار ۱۱۳/۱ میں سورج کے غروب ہونے سے لے کر رات کے جنم لینے اور رات کے بطن سے اوشا کے نمودار ہونے کے فطری واقعات کو بہت ہی شاعرانہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ رگ وید کی رچا ۵/

۲/۴۷ میں تیز رفتار، عمل کے لئے مضطرب، مرکز آب حیات یعنی سورج تک پہنچتی ہوئی، زمین اور آسمان کو ڈھانپنے والی عظیم کرنوں کی تصویر پیش کی گئی ہے شاعر مارتوں کے حسن کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے بارش کے زمانے کے ماحول کی مرقع سازی اس طرح پیش کر رہا ہے۔

"گھوڑوں کی طرح سرخ رنگت والے ایک طرح کے بھائیوں والے مُرت لوگ قوی ہو گئے ہیں اور بارشوں کے ذریعہ سورج کی آنکھوں کو ڈھانپ لیتے ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

अश्वाइवेदरुषासः सबन्धवः शूराइव प्रयुणः प्रोत युयुधः

मर्या इव सुवृधे बावृधुर्नरः सुर्यस्य चक्षः प्र मिनन्ति बृष्ठिमिः

رگ ۵/۵۹/۵

فطرت کے حسن کی کشش ہی ویدوں کے شاعروں کا مرکز نگاہ رہی ہے یہی وجہ ہے کہ ان شعراء کی نظر انسانی حسن پر کم کم ٹھہرتی ہے۔ انسانی حسن کی تصویر کشی محرک اساسی کی شکل میں نہ کے برابر ہے لیکن مشبہ کی شکل میں ہی اس طرح کی تصویریں کہیں کہیں دستیاب ہیں۔ مُرتوں کی تشبیہ مختلف مقامات پر خوبصورت دولہوں سے دی گئی ہے۔ اسی طرح اوشا کی تشبیہ مختلف مقامات پر خوبصورت دوشیزہ یا ملاحت آمیز نوجوان لڑکی سے دی گئی ہے۔ مختلف مقامات پر مشبہ کی شکل میں ہی انسانی حسن کے بے مثال مرقعے سجائے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر رگ وید میں ۸/۵۸/۴ کی رچا میں ایک تصویر یوں ہے کہ "میلے میں موجود کھلکھلاتی ہوئی انبساط آمیز نوجوان خاتون کی طرح گھی کے دھارے آگ کی طرف بڑھ رہے ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

अभि प्रवन्त समनेव योषाः कल्याणः स्मयमानासो अग्निम्।

ٹھیک اسی طرح یگیہ (यज्ञ) میں استعمال ہونے والے گھی کے دھاروں کی تشبیہ شادی کی محفل میں شامل ہونے کے لئے زیورات وغیرہ زیب وزینت کے سامان سے خود کو سجاتی ہوئی دوشیزاؤں سے دی گئی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

कन्याइव वहतमेतवा उ अंज्यंजाना अभि चाकशीमि।

यत्र सोमः सूयते यत्र यज्ञो धृतरय धारा अभि तत्पवत्ते।।

رگ وید۔۹/۵۸/۴

خصوصی طور پر اوشا کے حسن کے بیان میں متوازی شکل میں تشبیہا نسائی حسن کا بیان بھر پور طریقے سے ہوا ہے۔ محرک اساسی (आलम्बन) کی شکل میں نسائی حسن کی بہت سی تصویریں رگ وید کے دسویں باب میں دستیاب ہیں۔

اس باب (मंडल) کے ۸۶ ویں شعر میں اندرانی (इन्द्राराणी) کا جمال ماورائی نہ ہو کر خالص زمینی ہے۔ اندر دیوتا، اندرانی کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ خوبصورت بانہوں والی، خوبصورت انگلیوں والی، گھنیری زلفوں والی پر گوشت زانوں والی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

किं सुबाहो स्वंगुरे पृथुष्टो पृथुजाघने।

किं शूरपत्नि नस्त्वमम्यमीषि वृषाकपिं विश्वस्मादिन्द्र उत्तरः।।

رگ وید۔۱۰/۸۶/۸

رگ وید کے سوریا سوکت (सूर्या सूक्त) میں نئی دلہن سوریا کے حسن کو بہت زیادہ پاکیزہ اور ناز سے بھرا ہوا مصور کیا گیا ہے۔ سوریا کا خوبصورت پیرہن سام وید کے زمزموں کے ذریعہ صاف و شفاف کیا گیا تھا۔ پاکیزہ خیالات ہی اس کی پوشاک تھے اس کی نگاہ ہی اس کی آنکھوں کا سرمہ تھی۔

یہاں یہ بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ رگ وید میں فطرت، انسان اور ماورائی حسن کے خارجی مرقعے ہی نہیں دستیاب ہیں بلکہ ان کے اوصاف اور باطنی حسن کی جھلک بھی دستیاب ہے۔ مثال کے طور پر اوشا کے خارجی اور باطنی حسن کا یہ مرقع دیکھنے لائق ہے۔ ”جمال افروز اور اجلی رنگت والی اوشائیں زیب و زینت کے سبب پانی کی لہروں کی طرح ظاہر ہوئی ہیں سارے راستوں

کواوشا خوبصورت اور سادہ بناتی ہے دولت منداوشا، صاحب ثروت اور مثبت مزاج والی ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

उदु श्रिय उषसो रोचमाना अस्थुरपां नोर्मयो रुशन्त:

कृरााोति विश्वा सुपथा सुगान्यभूद वस्वी दक्षिराा मघोनी

رگ وید ۶/۶۴/۱

سوریا سوکت میں دعائیہ الفاظ کی شکل میں خاتون کے باطنی حسن کی عینی شکل یوں ظاہر کی گئی ہے

"اے سوریا! تم بے عیب آنکھوں والی رہو۔ شوہر کے لئے لطف وانبساط والی رہو، جانوروں کے لئے، فلاح والی رہو شفاف قلب والی اور دلکشی والی رہو۔ بہادر اولاد پیدا کرنے والی، دیوتاؤں کی پرستش کرنے والی اور نرم خو بنو نیز انسانوں اور جانوروں کے لئے نیکو کار رہو"

(رگ وید ۱۰/۸۵/۲۴)

رگ وید کے زمانے کے آریوں کی زندگی فطرت کی پر شکوہ اور پر جلال شکلوں سے بے حد متاثر تھی عہد حاضر میں بھی فطرت کے پر شکوہ منظر موجود ہیں مگر یہ خال خال ہیں، کیوں کہ جدید انسان نے ان کے فطری جلال اور شکوہ کو بری طرح مجروح کر ڈالا ہے۔ فطرت کی آغوش میں جو سادگی، جلال و جمال نیز شکوہ ویدوں کے زمانے میں یا ویدوں کے زمانے سے قبل تھا اس کا تو اب نشان تک بھی باقی نہیں رہ گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ویدوں کے زمانے میں سارے رشی فطرت کی آغوش میں عموماً دریا کے کنارے گھنے جنگلوں میں آشرم بنا کر رہتے تھے اور وہیں ریاضت اور تحصیل علم اور تدریس علم کا فریضہ انجام دیتے تھے، یہیں ان کی تخلیقی سرگرمیاں بھی اپنے پورے کمال کے ساتھ موجود تھیں۔ اس زمانے میں فطرت اور انسان میں جو تعلق تھا وہ تعاون اور جدو جہد کا تھا نیز بہت قریبی تھا دونوں کی دھڑکنوں میں بہت قریبی رشتہ تھا۔ اس لئے رگ وید میں فطرت کے مُرت (ہوا) سوریہ (سورج)، اگنی (آگ) اور اوشا (صبح) وغیرہ کی پر شکوہ شکلوں کے لئے انسان کے

دل میں خوف اور حیرت وغیرہ کے جذبات کے ساتھ ہی زندگی کرنے کے نقطۂ نظر سے ان کی مہربانی حاصل کرنے کے لئے عقیدت اور پرستش کا جذبہ فطری طور پر موجزن دکھائی دیتا ہے۔ رگ وید میں فطرت کی ان پرشکوہ شکلوں کے لامتناہی پھیلاؤ، غیر معمولی قوت اور تیزی، ماورائی شکوہ، بہترین اور مستقل اثرانداز رہنے کی صلاحیت کا ایک امتزاج ملتا ہے۔ مُرت سِوتا (سورج) اور وشنو وغیرہ دیوتاؤں کے لامتناہی پھیلاؤ کے پراثر مرقعے رگ وید میں جابجا دکھائی دیتے ہیں۔ سِوتا (سورج) کے جلال آفریں حسن کی تعریف کرتے ہوئے رگ وید کا شاعر اس کے پھیلاؤ کے بارے میں یوں بتاتا ہے کہ اس کے بلند فطری عمل پیرا، طلائی دست وبازو، آسمان کے چھوروں تک پھیلے ہوئے ہیں، اصل متن یوں ہے۔

उदस्य बाहू शिथिरा बृहन्ता हिरण्यया दिवो अन्तां अनष्टाम

رگ وید ۷/۴۵/۲

اس طرح وشنو کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے رگ وید کا شاعر ان کی لامتناہی شخصیت کی عکاسی اس طرح کرتا ہے۔

جن کے مے آمیز اور زندۂ جاوید تینوں قدم آبِ حیات سے انبساط حاصل کرتے ہیں اور جنہوں نے اکیلے ہی تین طرح کی شکلوں میں زمین اور آسمان نیز سارے جانداروں پر مہربانی کی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

यस्य त्री पूर्णा मधुना पदान्यक्षीयमाणा स्वधया मदन्ति।

य उ त्रिधातु पृथिवीमुत दयाग्रमेको दाधार भुवनानि विश्वा।।

رگ وید ۱/۱۵۴/۴

اس لامتناہی سلسلے کا عنصر ہیبت ناک جسامت کے علاوہ رفتار اور اثرات میں بھی دکھائی پڑتا ہے۔ اگنی، اندر اور مرت وغیرہ دیوتاؤں کی رفتار زمین اور آسمان ہر جگہ موجود ہے اور ان کے اثرات کی بھی کوئی حد مقرر نہیں ہے۔ اس لامتناہی سلسلے کا احساس تو حیرت، استعجاب اور خود فراموشی وغیرہ شکلوں میں ہوتا ہے لیکن ذہن کو کلی طور پر مضطرب اور دم بخود کرنے کی صلاحیت محرک اساسی

کی بے پناہ قوت اور غیر معمولی رفتار میں ملتی ہے، یہی سبب ہے کہ رگ وید میں اندر، اگنی، ورُن (वरुरा) وغیرہ عظیم قوتوں کی ہیبتنا کی، تیزی، سرکشی اور بے پناہی وغیرہ کے بہت ہی جاندار اور احساس آمیز مرقعے ملتے ہیں، جن میں لطیف مشاہدے کے اثرات دکھائی دیتے ہیں، جو بہت ہی خوبصورت اور دلآویز ہیں۔ ہیبت ناک اور سرکشی سے بھرے ہوئے جنگل میں پھیلے ہوئے لپلپاتی ہوئی لپٹوں والی آگ کے مناظر رگ وید میں متعدد مقامات پر دستیاب ہیں۔ ہرے بھرے جنگل میں پھیلی ہوئی خوفناک آگ کو دیکھ کر رگ وید کا شاعر کہتا ہے

"اپنی خواہش کے مطابق ہوا کے ذریعہ متحرک ہو کر اپنی زبانوں (لپٹوں) کے ساتھ چنگھاڑتے ہوئے وہ پورے صحرا میں پھیل جاتا ہے۔ تبدیلی سے نا آشنا اور روشنی کی لہروں والے اگنی! جب تم سانڈ کی طرح درختوں کی طرف حریص ہو کر جھپٹتے ہو تب تمہارا راستہ سیاہ ہو جاتا ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

वि वातजूतो अतसेषु तिष्ठते वृथा जुहू भिः सृण्या तुविष्वरिाः।

तृषु यदग्ने वनिनो वृषायसे कृष्णां त एम रुषदुर्मे अजर।।

رگ وید۔ ۱/۵۸/۴

مرتوں سے متعلق کئی سوکتوں میں سیلاب، آندھی طوفان، رعد و برق وغیرہ کی بہت سی تصویریں رگ وید میں دستیاب ہیں۔ مُرتوں کی عکاسی کرتے ہوئے ایک جگہ شاعر نے انہیں بجلی کی روشنی والے جری ژالہ باری کرنے والے، ہوا کی رفتار والے، پہاڑوں کو گرانے والے، بار بار حسب خواہش ژالہ اور آندھی کے ساتھ بارش کرنے والے، گرجنے والے اور عظیم ہمت والے، کہا گیا ہے۔ اصل متن ملاحظہ ہو۔

विदयुन्महसो नरो अश्मदिदयवो वातत्विषो मरुतः पर्वतच्युतः

अब्दया चिन्मुहुरा हादुनीबृतः स्तनयदमा रभसा उदोजसः

رگ وید ۵/۵۴/۳

مُرتوں کی منقبت میں شاعر سیلاب کی منظر کشی یوں کرتا ہے۔

''تیز رفتار سے بہنے والی پانی کی لہریں دودھ والی گایوں کی
طرح آسمان میں پھیل رہی ہیں راستے پر جانے کے لئے آزاد
تیز دوڑنے والے گھوڑوں کی طرح لہریں بہہ رہی ہیں۔''

اصل متن یوں ہے۔

ततृदानाः सिन्धवः क्षोदसा रजः प्र सस्रुर्धेनवो यथा।

स्यन्ना अश्वा इवाध्यनो विमोचने वि यद्वर्तन्त एन्यः

رگ وید۔۵/۵۳/۷

اسی طرح رگ وید کا شاعر سندھ دریا کے خوفناک بہاؤ کی منظر کشی کرتے ہوئے کہتا ہے۔

''سندھ کی گرجنے کی آواز زمین سے اوپر اٹھ کر آسمان میں پہنچتی ہے۔
روشنی کی کرنوں سے سندھ کا یہ بہاؤ بے پناہ رفتار ظاہر کرتا ہے جس وقت
سندھ سانڈ کی طرح تیز آواز کرتا ہوا بہتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ بادلوں سے
تیز بارشیں ہو رہی ہیں۔''

ظاہر ہوا کہ رگ وید میں پیش کی گئی فطرت کی پر شکوہ شکلوں میں ماورائی شکوہ اور حیرت ناک حسن کے عناصر ظاہر کئے گئے ہیں۔ شاعر کے جذبۂ عقیدت اور زرخیز تخیل نے فطرت کے دریا، پہاڑ، بادل، طوفان وغیرہ حقیقی مناظر کو دلکش اور ماروائی اساس پر ہی قبول کیا ہے۔ اس طرح پُر اسرار اور ناقابل فہم، جہان فطرت، حساس شاعروں کے جذبات اور تخیلات نیز عقائد میں رنگ کر غیر معمولی اور پر شکوہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ سوتا (सविता) یعنی سورج کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے رگ وید کا شاعر کہتا ہے۔

''حیرت ناک کرنوں والا پاکیزہ سوتا توانائی رکھتے ہوئے، تاریکی سے
بھرے ہوئے لوگوں کے لئے موتیوں سے سجی ہوئی، مختلف رنگوں والی

سنہری چھڑیوں کے سبب بہترین رتھ پر جلوہ فگن ہوا۔"

اصل متن یوں ہے

अमीवृतं कृशनैर्विश्वरुपं हिरण्यशम्यं यजतो बृहन्तम्।

आस्थाद्रथं सविता चित्रभानु कृष्ााा रजांसि तविषीं दधानः।

رگ وید۔۱/۳۵/۴

اگنی کی خارجی پر شکوہ شکل کے ساتھ ہی اس کی باطنی توانائی کا ایک خوبصورت مرقع ملاحظہ کریں۔

'اے خوبصورت چہرہ والے اگنی! جس وقت تم قریب ہی سونے کی طرح جگمگاتے ہو، اس وقت تمھاری شکل خوبصورت ہو جاتی ہے۔ آسمان میں بجلی کی تیز آواز کی طرح تمہاری روشنی ظاہر ہوتی ہے۔ حیرت ناک سورج کی طرح تم اپنی روشنی دکھاتے ہو۔"

اصل متن یوں ہے۔

सुसन्दक्ते स्वनिक प्रतीकं वियद्रुक्मो न रोचस उपाके।

दिवो न ते तन्यतुरेति शुष्मश्चित्रो न सुर प्रति चक्षिसमानुम्

رگ وید ۶/۳/۷

ظاہر ہوا کہ رگ وید میں فطرت کی پر شکوہ شکلوں کی بہت ہی فطری اور دلکش عکاسی کی گئی ہے۔ فطرت کی پر شکوہ اور پر جلال شکلوں کے لئے خوف، حیرت اور عقیدت وغیرہ کے محسوسات ہی رگ وید کے شاعروں کے گہرے محسوسات تھے۔ رگ وید میں احساس حسن فطرت کی پر شکوہ شکلوں کے مشاہدے سے الگ نہیں ہے۔ ویدوں کے شاعروں کو فطرت کی شکلوں میں جو لامتناہی حسن بکھرا ہوا محسوس ہوا ہے وہ بنیادی طور پر فطرت کی ان پر شکوہ شکلوں کے سبب ہی ہے۔ رگ وید میں خارجی اساس کی دلآویزی اور شکوہ کی تصویریں احساس حسن، محبت، خوف، عقیدت اور پرستش وغیرہ سبھی قدیم ترین انسانی محسوسات کی اساس رہی ہیں، اور وقت کی کروٹوں کے ساتھ جیسے جیسے تہذیب کی نشو ونما اور ترقی ہوتی گئی فطرت کی پر شکوہ اور پر جلال شکلوں کی ہیبت ناکی اور دلآویزی

پر انسان کے فنی اصولوں اور روایتی عناصر کا غلاف چڑھتا گیا یہی شکوہ اور جلال وقت کے ساتھ زیادہ تر اپنی آزادانہ شکل کھو کر یا تو احساس حسن کے اندر سماتا چلا گیا یا بے جان قدیم روایات کا جز بن کر رہ گیا۔ظاہر ہوا کہ رگ وید کے شاعر فطرت کے حسن کو اولیت دیتے رہے اور انسانی حسن کا بیان ان کے یہاں ضمناً اور ضرورتاً ہی کیا گیا ہے۔

ویدوں کے بعد سنسکرت کے اولین شاعر والمیکی نے فطرت کے حسن کی عکاسی بڑی ہی کامیابی سے کی ہے۔رامائن میں فطرت کا حسن اساس اور محرک دونوں صورتوں میں ملتا ہے۔ والمیکی نے جہاں جہاں رتوں کا بیان پیش کیا ہے وہاں فطرت کی نازک اور لطیف نیز شیریں صورتوں کی ہفت رنگ زیب و زینت دکھائی دیتی ہے۔بارش کے موسم کی یہ تصویر دیکھئے۔

> ''لطف و انبساط کی زیادتی کے سبب طاؤسوں کی جھنکار سے آمیز، بیر بہوٹیوں سے بھرے ہوئے مرغزاروں والے، کدم اور ارجن کے درختوں کی خوشبو سے بھرے ہوئے خوبصورت جنگلوں میں ہاتھی گل گشت کر رہے ہیں۔نئے پانی کے دھارے سے بکھرے ہوئے زرگل والے کنول کو چھوڑ کر متوالے بھونرے کدم کے پھولوں پر ٹوٹ کر گر رہے ہیں۔''

اصل متن یوں ہے۔

प्रहृष्ट संना दित वर्हिराानि सशकगोपाकुलशाद्वलानि।
चरन्ति नीपार्जुनवासितानिगजाः सुरम्याराा वनान्तरारा।।
नवाम्बुधाराहतकेसरारा दुतं परित्यज्य सरोरुहारा।
कदम्बपुष्पारा सकेसरारा बनानि हृष्टा भ्रमराः पतन्ति।।

رامائن کشکندھا کانڈ ۲۸/۴۱/۴۲

فطری انداز اور کیفیت یہ دونوں خصوصیات والمیکی کے فطرت سے متعلق اظہار میں ملتی ہیں۔چتر کوٹ، منداکنی، پمپا سر، اور پنچوٹی وغیرہ کے بیانات کے علاوہ مختلف دریاؤں، جنگلوں، سمندروں، پرندوں اور درختوں کے بیان میں شاعر کو حیرت ناک کامیابی ملی ہے۔لطیف مشاہدے

کی بنیاد پر فطرت کے تغیر پذیر روپ، رنگت مزاج اور عملی سرگرمیوں کے بہت سے فطری مرقعے سجانے میں والمیکی کو مہارت حاصل ہے۔ایک مثال ملاحظہ ہو۔

موسم سرما میں جنگل میں ایک بہت زیادہ پیاسا ہاتھی بہت ٹھنڈے پانی کو خوشی خوشی چھو کر اپنی سونڈ سکوڑ رہا ہے۔

والمیکی کے فطرت کے بیان کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ فطرت اور فطرت سے تعارف حاصل کرنے والے کرداروں کے درمیان ایک باطنی تعلق اپنے آپ پیدا ہو جاتا ہے۔ ادراک حسن کے ساتھ لطف وانبساط کا فطری تعلق ہر جگہ موجود ہے۔کرداروں کی ذہنی صورت حال کی مطابقت میں ہی نہیں بلکہ مخالف صورت حال میں بھی فطرت کے حسن کے لطف آمیز اثرات کا بھی اظہار ہوتا ہے۔فطرت کی مختلف النوع دلکشی اپنی بنیادی شکل میں لطف وانبساط کا منبع ہے۔ صحرا نورد اور ہجر کے اسیر رام غم واندوہ کی حالت میں بھی مختلف اشیاء کے حسن میں غرق ہو کر زندگی کا آزاد لطف حاصل کرتے ہیں۔حسن فطرت کے حوالے سے فطری لطف وانبساط کا جذبہ سنسکرت شاعری میں دوسرے مقامات پر بہت کم ملتا ہے اور یہ خصوصیت والمیکی کی شاعری میں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔

والمیکی کے ادارک حسن کی وسعت کا تعارف اس امر سے ملتا ہے کہ فطرت کی روکھی، غضبناک اور خوفناک شکلوں میں بھی ان کی دلچسپی موجود ہے لیکن اس طرح کے بیانات میں مبالغہ کی زیادتی کے سبب فطرت کی لطیف اور کیفیت آمیز صورتوں کے دلپزیر بیانات جیسا فطری انداز دکھائی نہیں دیتا۔مگر راماین کے یدّھ کانڈ میں سمندر کے خوف ناک حسن کی عکاسی بہت کامیاب ہے۔اسی طرح بال کانڈ میں تاڑکا ون کا بیان بھی بہت کامیاب ہے۔

فطرت کے خارجی حسن کی عکاسی کے شانہ بہ شانہ والمیکی نے فطرت کی حساس اور جذباتی شکل کا تعارف بھی پیش کیا ہے۔والمیکی کی ذاتی ہمدردی کا اظہار ہوتے ہوئے بھی ایسے مقامات، جذبات کے مطابق ماحول تیار کرنے کے نقطۂ نظر سے بہت اہم ہیں۔والمیکی کے احساس کی وسیع ترسیل، فطرت کے چھوٹے بڑے سبھی عناصر کو مخصوص شخصیت عطا کرتی ہوئی دکھائی دیتی

ہے۔

مختلف مقامات پر فطرت انسان کی سرگرمیوں اور جذبات کی اساس کی شکل میں محرک کا کردار نبھاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ سیتا ہرن کے موقع پر ساری فطرت، ناراضگی، مجبوری، اضطراب اور ایک طرح کی گھٹن سے بھری ہوئی نظر آتی ہے، رام کے سفر جنگ کے دوران سمندر کی لہریں غضب ناک ہوکر جنگ کے مزامیر جیسی خوفناک آواز پیدا کر رہی ہیں۔ رام، سیتا اور بھرت وغیرہ کے کرب آمیز حالات میں فطرت بھی رحم آمیز جذبات سے مغلوب ہوکر اشک بار ہو جاتی ہے ایسے جذباتی مغالطے (Pathetic Fallacy) کے حالات راماین میں بہت زیادہ ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر یعنی والمیکی کردار کی نفسیاتی صورت حال کی جھلک فطرت میں دکھا کر دونوں کے درمیان ایک امتزاجی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ نیلے بادلوں کے درمیان تڑپتی ہوئی بجلی کو دیکھ کر رام ایسا محسوس کرتے ہیں جیسے راون کی آغوش میں سیتا تڑپ رہی ہوں۔ اصل متن یوں ہے۔

नीलमेधाश्रिता विदयुतस्फुरन्ती प्रतिमाति मे

स्फुरन्ती रावरास्यांके वैदेहीव तपस्विनी

رامائن، کشکیندھا کانڈ۔ ۱۲/۲۸

فطرت کے حسن کی طرح انسانی حسن کی مختلف صورتوں کا کیفیت آمیز مرقع پیش کرنے میں والمیکی کو چابک دستی حاصل ہے۔ راون کے حرم میں اپنے اپنے طریقے سے سوئی ہوئی نوخیز خواتین کی شہوانی تصاویر پیش کرنے میں والمیکی نے اپنے عمیق مشاہدے کا اظہار کیا ہے۔ سیتا کو اغوا کرنے کے مقصد سے پنچوٹی کے آشرم میں آئے راون نے سیتا کی خوبصورتی کا بیان یوں کیا ہے۔

''اے سونے جیسی دلکشی رکھنے والی، زرد پوشاک پہنے ہوئے تم کون ہو؟
اے خوش چشم! جھیل کی طرح سعد نظر آنے والی نیلوفروں کا ہار پہنے ہوئے تم
گوری، خیر برسانے والی لکشمی یا کوئی پری ہو...... بڑھے ہوئے 'مدور' سٹے
ہوئے 'پُر گوشت' کچھ ہلتے ہوئے اگلے اٹھے ہوئے حصہ والے 'خوبصورت
چکنے اور تاڑ کے پھلوں کی طرح لعل و جواہر کے زیورات سے مزین

تمھارے دونوں سینے ہیں دلآویز مسکراہٹ والی دلکش دانتوں اور آنکھوں
والی اے تعیش آمیز حسینہ! تم میرے قلب کو چرا رہی ہو جس طرح پانی دریا
کے کناروں کو چرا لیتا ہے۔"

نسائی حسن کے ساتھ مردانہ حسن کی عکاسی کرنے میں بھی والمیکی کو مہارت حاصل ہے۔ ارڑیہ کانڈ کے آغاز ہی میں رام کے انوکھے حسن کے حیرت ناک اثر کی عکاسی کی گئی ہے۔ عورت اور مرد کے ظاہری حسن کے ساتھ ساتھ ان کے باطنی حسن اور ان کے اوصاف کی خوبصورتی کا بیان راماین میں دستیاب ہے۔ رام کے خارجی اور باطنی حسن کا بے مثال اظہار والمیکی کے فن کا بہترین نمونہ ہے۔

فطرت کی خوفناک شکلوں کے ساتھ ہی انسانی حسن کی خوفناک صورتوں کی مرقع سازی بھی راماین میں موجود ہے۔ چاروں بیٹوں کی شادی کے بعد اپنے خاندان والوں اور احباب کے ساتھ جنک پور سے لوٹتے ہوئے دشرتھ کی فوج پر راستے میں یلغار کرنے والے پرشورام کی خوفناک شکل بڑے ہی رزمیہ اسلوب میں پیش کی گئی ہے۔ راکششوں کی غضب ناک اور خوفناک شکلوں کی عکاسی کے ساتھ ہی والمیکی نے مندودری، سلوچنا اور وبھیشن وغیرہ کرداروں میں بھی شائستگی اور شرافت کے حسن کا بیان بھی بغیر کسی ذہنی تحفظ کے پیش کیا ہے۔ مختلف اپسراؤں اور دیوتاؤں کے حسن کی مرقع سازی والمیکی نے اپنے زرخیز تخیل کے سہارے بڑی ہی چابک دستی سے کی ہے۔

والمیکی کے بعد اشوگھوش کا نام سنسکرت شاعری میں بڑے ہی احترام سے لیا جاتا ہے۔ بودھ مذہب قبول کرنے کے سبب دنیا کو مایا سمجھنے کے بعد بھی اشوگھوش حسن کے بہترین مرقعے سجانے میں ماہر ہیں، فطرت، انسان اور ماورائی حسن کی عکاسی میں اشوگھوش نے فن کی معراج کو چھو لیا ہے۔

تھیر گاتھاؤں سے پتہ چلتا ہے کہ بودھ بھکشو صرف رہبانیت کے پیرو ہو کر دنیاوی زندگی سے دور رہنے کے جذبہ کا اظہار ہی نہیں کرتے بلکہ جنگلوں اور پہاڑی غاروں میں رہائش پذیر ہوتے ہوئے مابعد الطبعیاتی ریاضت میں بھی مشغول رہنا پسند کرتے ہیں۔ روحانی زندگی میں

دلچسپی ہونے پر بھی وہ اپنے اردگرد فطرت کے ماحول میں موجود حسن پر بھی فریفتہ دکھائی دیتے ہیں۔
جس زمین کی زندگی سے آزاد ہونے کی ریاضت ہے وہی اپنی مختلف شکلوں کی خوبصورتی سے اسی ریاضت کو قوت عطا کرتی ہے، حقیقت یہ ہے کہ زمینی حسن پر ایسی فریفتگی دوسری جگہ ملنی مشکل ہے۔ فریفتگی کے ذریعہ ترک دنیا کی ریاضت فطرت اور زندگی کے کسی عنصری اتحاد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اشوگھوش کے اپنے دونوں تخلیقی رزمیوں یعنی بدھ چریتم اور سوندر نند میں ہی مہاتما بدھ اور بودھ بھکشوؤں کا فطرت کے لئے والہانہ جذبہ فطری طور پر ملتا ہے۔ دنیا کی کشش سے دور رہنے کا جذبہ لئے ہوئے شاکیہ شاہزادے یعنی گوتم سدھارتھ صحرا کی خوبصورتی پر فریفتہ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ہرے بھرے جنگل کو دیکھنے کے لالچ سے اور زمین کی بہترین حالت کے سبب سدھارتھ جنگل کے آخری چھور تک پہنچ گئے اور انہوں نے پانی کی لہروں کے نشانات کی طرح جتائی کے نشانات سے بھری ہوئی جوتی ہوئی زمین کو دیکھا۔ بدھ چرتم کے چوتھے باب میں سدھارتھ کے ذہن میں جنسی تحریک پیدا کرنے کے لئے مختلف نوخیز لڑکیوں کے ذریعہ پیش کیا ہوا حسن فطرت کا بیان بھی بہت اہم ہے۔ ایک پارہ صفت آنکھوں والی حسینہ سدھارتھ کو پکارتے ہوئے کہتی ہے کہ

> ''کنارے اس طرف پیدا ہونے والے سندوارنام کے درختوں سے ڈھکی ہوئی اس باولی کو دیکھو جو سفید پیرہن سے ڈھکی ہوئی اور خواب میں ڈوبی ہوئی مست حسینہ کی طرح ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

दीर्धिकां प्रांवृता पश्य तीरजैः सिन्दुवारकैः
पांडुरांशुकसंवीतां शयानाः प्रमदामिव

بدھ چرتم۔۴/۴۹

بدھ چرتم کی طرح سوندر نند (सौदरनन्द) میں بھی فطرت کے حسن سے متعلق خوبصورت مرقعے موجود ہیں۔ اس کے دسویں باب میں ہمالہ کا فطری حسن بے مثال ہے۔ سورگ

کی دلآویز فطرت کے حسن کی عکاسی میں اشوگھوش نے اپنے آزاد تخیل کا استعمال کیا ہے۔ سورگ (بہشت) میں اندر کا لحہ لحہ رت بدلنے والا، خوشبو آمیز ہار پہننے والا اور بہترین بازو بند، گھنگھرو، ریشمی پوشاکیں، مردنگ وینا وغیرہ کو پھل کی شکل میں عطا کرنے والے درختوں سے بھرا ہوا بتایا گیا ہے۔ مختلف لعل و جواہر کی طرح رنگ برنگے مختلف اقسام کے خوبصورت پروں والے پرندوں سے مزین نندن بن کے حسن کا بیان بے مثال ہے۔

انسانی حسن کے حوالے سے خاتون اور مرد کی ظاہری شکل وصورت نیز باطن کی خوبصورتی بدھ چرتم اور سوندر نند، دونوں میں دستیاب ہیں۔ سوندر نند جیسے تخلیقی رزمیہ میں نند کی بیوی سندری کے حوالے سے اشوگھوش نے خارجی اور باطنی حسن کی دلکش تصاویر سجائی ہیں۔ اپنی زیب و زینت اور حسن کے سبب وہ سندری ہے ضد اور پندار کے سبب 'مانِنی' ہے اور دلکشی نیز انسانی اوصاف کے سبب وہ بھامنی ہے۔ اصل متن ملاحظہ کریں۔

सक्ष्म्या च रुपेरा च सुन्दरीति स्तम्मेन गर्वेरा च माननीति।

दीप्त्या च मानेन च भामिनीति यातो बमाषे त्रिविधेन नाम्ना।।

سوندر نند ۳/۴

اشوگھوش نے اس کے ظاہری حسن کی عکاسی یوں کی ہے کہ مسکراہٹ کی شکل میں ہنس والی آنکھوں کی شکل میں بھونروں والی اور سخت سینوں کی شکل میں اٹھے ہوئے کنول والی وہ خاتون کی شکل میں پدمنی، خاندان آفتاب میں طلوع ہوئے نند کی شکل میں سورج سے خوب زینت افروز ہوئی۔ اصل متن یوں ہے۔

सा हासहंसा नयनद्विरेफा पीनस्तनात्युन्नतपद्मकोशा

भूयो बमासे स्वकुलोदितेन स्त्री पदमिनी नन्द दिवाकरेरा

سوندر نند ۴/۴

بدھ چرتم میں کھانا کھلانے آئی ہوئی گوپ راج کی بیٹی نند بالا کے حسن کا بیان بہت پر کشش ہے۔ اشوگھوش کہتے ہیں کہ

''سفید ناقوسوں کے ہاروں سے بجی ہوئی سفید بانہوں والی وہ دوشیزہ نیلے کمبل کی پوشاک پہنے ہوئے تھی اور ایسی لگ رہی تھی جیسے کہ سفید جھاگ سے آمیز نیلے پانی والی بہترین ندی جمنا ہو۔''

اصل متن یوں ہے۔

सितशंखोज्ज्वलमुजा नीलकम्बल नासिनी।

सफेनमाला नीलाम्बुर्यमुनेव सरिद्वरा।।

بدھ چرتم ۱۲/۱۱۰

اشوگھوش نے متعدد مقامات پر زمینی حسن ہی کو پر کشش بنا کر پیش کیا ہے۔ سورگ میں رہنے والی کنریوں کے بیان میں نسائی حسن کی قابل دید تصاویر ہیں۔

''غاروں میں عیش و عشرت میں وقت گزارنے والی، دلکش سرین، سینوں اور شکم والی بہت حسین کنریوں کے گروہ چاروں طرف کھلے ہوئے پھولوں والی بیلوں کی صفوں کی طرح دکھائی دے رہے تھے''۔

(سوندرنند ۱۰/۱۳)

بدھ چرتم میں سدھارتھ کی شکل میں مردانہ حسن کی عکاسی کی گئی ہے۔ پہلے باب میں سدھارتھ کے جسمانی حسن اور حسن باطنی کے مرقعے سجائے گئے ہیں۔ جن کا عوام کے دلوں پر جو تاثر ہوتا ہے اس کی بھی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر ملاحظہ ہو۔

दीप्ता च धैयेंराा चयो रराज बालो रविर्भूमिमिवावतीरा:

तथाति दीप्तोरपि निरीक्ष्यमाराो जहार चक्षूंषि यथा शशांक:

بدھ چرتم ۱/۱۲

یعنی دلکش اور سکون کے ذریعہ ارض گیتی پر طلوع ہونے والے طفل آفتاب کے مصداق وہ جلوہ افروز ہوا۔ اس طرح بہت زیادہ تجلی ریز ہونے پر بھی اس کا مشاہدہ کرنے والی آنکھوں کو اس کا حسن ماہتاب کی طرح گرفتار کر لیتا تھا۔ سدھارتھ کے حسن کے نظارہ سے متاثر شہر کی خواتین کی

انوکھی حالت کا بیان اشوگھوش کے لطیف نفسیاتی مطالعہ کی گواہی دیتا ہے۔اشعار ملاحظہ ہو۔

तस्य ता वपुषाक्षिप्ता निगृहीतं जजृम्भिरे

अन्योन्यः दृष्टिमिर्हत्वा शनैश्च विनिशश्वसुः

एवं ता दृष्टिमात्रेरा नार्यो ददृशुरेव तम्

न व्याजहुर्न जहसुः प्रभावेराास्य यन्त्रिताः

بدھ چرتم۔۴/۶۔۷

یعنی ''اس کے جسمانی حسن سے متاثر ہو کر ان خواتین نے منہ ڈھانپ کر جمہائی لی اور آپس میں ایک دوسرے کو آنکھ مارتی ہوئی دھیرے دھیرے سانس لینے لگیں۔اس طرح وہ خواتین صرف نظروں سے دیکھتی ہی رہیں۔ اس کے تاثر میں گرفتار ہو کر نہ تو وہ کچھ کہہ سکیں اور نہ ہی مسکرا سکیں۔''

یہاں یہ امر غور کے لائق ہے کہ حالانکہ شاعر کی حساس فطرت نے نسائی حسن کی پورے انہماک کے ساتھ عکاسی کی ہے۔لیکن اشوگھوش نے گوتم بدھ اور بودھ مذہب کے لئے عقیدت کے سبب نسائی حسن کے مکمل تاثر کو نظر انداز اس لیے کیا ہے کیوں کہ گوتم بدھ کا حسن باشعور اور غیر شعور اشیاء میں محبت، عقیدت اور پرستش کا شعور جگاتا ہے جب کہ نسائی حسن کو ایک طرح کا دھوکا ہی مانا گیا ہے۔

असंशयं मत्युरिति प्रजानतो' नरस्य रागो हृदि यस्य जायते

अयोमयीं तस्य परैमि चेतना' महाभये रज्यति यो न रोदिति

یعنی ''موت لازمی ہے، یہ حقیقت جانتے ہوئے بھی جن انسانوں کے قلب میں خواہش عیش ہوتی ہے میں ان کی عقل، لوہے کی سمجھتا ہوں، جو کہ عظیم خوف یعنی موت کو دیکھتے ہوئے بھی تعیش کی طرف راغب ہوتے ہیں لیکن روتے نہیں ہیں۔''

بدھ چرتم ۴/۹۹

اشوگھوش نے سوندر نند میں حسن فطرت کے پس منظر میں عورت اور مرد کے حسن کے امتزاجی مرقعے پیش کئے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو۔

''پہاڑی آبشار کے پاس موجود باہمی طور پر ایک دوسرے کی طرف مائل
کنز اور کنزی کی طرح وہ دونوں یعنی نند اور سندری کھیلتے تھے اور دونوں
اپنے اپنے حسن کی تجلیوں کے سبب ایک دوسرے کو دعوت مبارزت دیتے
ہوئے جلوہ فگن تھے۔''

(سوندر نند۔۴/۱۰)

اشوگھوش نے نند اور سندری کے باہمی عشق کے ساتھ ہی ساتھ اپنے زرخیز تخیل سے ان دونوں کے باہمی طور پر نہ ملنے کی صورت حال کی عکاسی کرتے ہوئے دونوں کے وصل کی اہمیت کو یہ کہتے ہوئے پیش کیا ہے کہ :

اگر نند اس سندری کو حاصل نہ کرتا یا اگر جھکی ہوئی مژگاں والی خوبصورتی ہی
اس کو حاصل نہ کرتی تو مضطرب ہوئے وہ دونوں جلوہ ریز نہ ہو پاتے ٹھیک
اسی طرح جیسے ایک دوسرے سے الگ رات اور ماہتاب

(سوندر نند ۶/۷)

ظاہر ہوا کہ حالانکہ اشوگھوش کی نگاہ حسن، والمیکی کی طرح، آزاد اور وسیع نہیں ہے لیکن فطری انسانی اور ماورائی حسن کے خارجی اور باطنی پہلوؤں کی عکاسی میں کہیں کہیں وہ والمیکی سے بھی بازی مار لے جاتے ہیں اور حسن کی عکاسی میں وہ کالداس کے ہم پلہ نظر آتے ہیں۔

اشوگھوش کے بعد سنسکرت کے عظیم شاعر کالداس نے فطرت کے حسن، انسانی حسن اور ماورائی حسن کی اتنی دلکش تصویریں اپنی شعری کائنات میں سجائی ہیں کہ اس پر ہر ہندوستانی کو فخر ہونا چاہئے۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ ہے کہ سنسکرت کے دوسرے شعراء نے بھی جمالیات کے حوالے سے بیش بہا خدمات انجام دی ہیں لیکن کالداس نے اپنی وہبی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اس حوالے سے جو کارنامے انجام دئے ہیں وہ بہت اہم ہیں۔ وہ فطری طور پر ذرے ذرے میں حسن کے متلاشی ہیں۔ وہ فطری طور پر ادراک حسن کو زندگی کی بنیادی اساس مانتے ہیں۔ وہ زندگی اور

کائنات کو حسن کی جلوہ گری متصور کرتے ہیں یہی سبب ہے کہ عشق حیات اور عشق کائنات سے متعلق ان کا جذبہ، انسان، جانور، پرندے، نباتات اور ذی روح اشیاء سب میں زندہ، متحرک اور تابندہ حسن کی جلوہ گری دیکھتا ہے۔ وہ لاموجود، غیر مبہم، نیز نہ دکھائی دینے والے کو بھی اپنے تخیل کے زور سے مادی پیکر میں ڈھالنے کا فن جانتے ہیں لیکن یہ بات بھی سچ ہے کہ وہ زمینی اور مادی حسن کی پرورش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

کالداس، آنکھ، کان، ناک، زبان، اور لمس کے لطف و انبساط کے علاوہ تخیل کی رنگینیوں کے بھی شاعر ہیں مگر ان کا تخیل زمینی حسن کے اطراف ہی طواف کرتا ہوا نظر آتا ہے میگھ دوت سے ایک مثال پیش کرتا ہوں۔

شمال کی طرف جانے میں حالانکہ اجین والا راستہ قدرے ٹیڑھا پڑے گا
لیکن تم ان شاہی محلوں کو دیکھنے میں کوئی کوتاہی مت کرنا۔ تمھاری بجلی کی
چمک سے ڈر کر وہاں کی حسینائیں جو پارہ صفت غمزہ دکھائیں گی ان پر اگر
تم فریفتہ نہ ہو سکے تو سمجھ لو کہ تمھارا جنم بیکار ہو گیا۔

اصل متن یوں ہے۔

वकः पन्था यदार्प भवतः प्रस्थितस्योत्तराशां
सौधोत्संग प्रराय विमुखो मा स्म भूरुज्जयिन्याः
विदयुददमस्फुरित चकितैस्तत्र पौरंगनानां
लोलापांगैर्यदि न रमसे लोचनैर्व चितोऽसि

میگھ دوت (حصہ اول) ۲۹

آگے ایک اور تصویر یوں ہے۔

اجین کی طرف جاتے ہوئے تم تھوڑا نیچے اتر کر اس نیروندھیا کا رس بھی
حاصل کر لینا جس کی اچھلتی ہوئی لہروں پر پرندوں کی چہچہاتی ہوئی قطاریں
ہی کردھنی کی طرح دکھائی دیں گی اور جو اس خوبصورت طریقے سے

دھیرے دھیرے بہہ رہی ہوگی کہ اس میں پڑا ہوا بھنور تمہیں اس کی ناف کی
طرح دکھائی دے گا کیوں کہ خواتین تو شوخیاں دکھا کر ہی اپنے عشاق کو
اپنی محبت آمیز باتیں بتایا کرتی ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

वीचिक्षोमस्तनित विहगश्रेरिाकांचीगुराायाः
संसर्पन्त्याः स्सलित सुमगं दर्शितावर्तनाभे
निर्विन्ध्यायाः पथि भव रसाम्यंतरः सन्निपत्य
स्त्रीराामाद्यं प्रराायवचनं विभ्रमो हि प्रियेषु

میگھ دوت (حصہ اول) ۔۳۰

مندرجہ بالا اشعار میں یکش (यक्ष) کے مکالموں میں بادل کے لئے بھی راستے میں بکھرے ہوئے پر جمال منظروں سے لطف حاصل کرنے کے لئے حواس کے لمس کی اہمیت کو قبول کیا گیا ہے، ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान–शाकुंतलम) کے پانچویں باب میں کالداس یوں فرماتے ہیں۔

”کہ دلآویز شکلوں کو دیکھ کر نیز شیریں الفاظ کو سن کر جب خوش افراد بھی
مایوس ہو جاتے ہیں۔ تب یہی سمجھنا چاہئے کہ ان کے قلب میں پچھلے جنم کی
جو تربیت یکجا ہے وہی خود بخود جاگ اٹھی ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

रम्याराि वीक्षा मधुरांश्च निशम्य शब्दान्पर्युत्सुकीमवति यत्सुखितोSपि जन्तु
तच्चेतसा स्मरति नूमनबोधपूर्वं मावस्थिराराि जननान्तरसौहृदानि

ابھگیان شاکنتلم باب پنجم ۔۲

ابھگیان شاکنتلم کے تیسرے باب میں شکنتلا کے بے مثال حسن پر فریفتہ ہو کر راجہ دشینت (दुश्यन्त) کی زبان سے خود بخود یہ جملہ ادا ہوتا ہے۔

''واہ! آنکھوں کو نجات حاصل ہو گئی۔''

اصل متن یوں ہے۔

अये लब्धं नेत्रनिर्वाराम

ظاہر ہوا کہ یہاں بھی حواس کے لمس کے ساتھ ساتھ تخیل کی بہترین عکاسی کی گئی ہے کالداس نے اسی طرح اپنی تخلیقات میں مختلف مقامات پر خارجی حسن اور باطنی حسن کی بہترین مرقع سازی کی ہے۔

جمال اور شیرینی کے عظیم شاعر کالداس کی تخلیقات میں جمال فطرت کے رنگارنگ مرقعے اپنی پوری جمال آفرینی کے ساتھ دستیاب ہیں۔اس کا سبب یہ ہے کہ وہ عمیق مشاہدہ اور فطرت کے ساتھ ایک والہانہ تعلق رکھتے ہیں۔ان کی تخلیقات کے مطالعہ سے ہم پر یہ حقیقت روز روشن کی طرح عیاں ہوتی ہے کہ انہوں نے ہندوستان میں فطرت کے پھیلے ہوئے خوبصورت مناظر کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ بادل (میگھ) کے راستے کی جغرافیائی سچائیاں رگھوونش میں رام کا لنکا سے اجودھیا تک کا ہوائی سفر وغیرہ اس امر کی دلیل کی شکل میں ہیں کہ کالداس نے ذاتی طور پر ہندوستان کے مختلف علاقوں کا مشاہدہ کیا تھا یہی سبب ہے کہ اگر ایک طرف کالداس نے شکل، رس، بو، صوت اور لمس سے متعلق حواس کی سرگرمیوں کو فطرت کے حسن سے ہم آغوش کر دیا تو دوسری طرف فطرت کے مختلف النوع حسن، ان کی خود کے حواس سے متعلق سرگرمی اور زندہ دلی کو زیادہ قوت اور تابندگی عطا کی ہے۔یہی سبب ہے کہ اپنی اس سرگرمی کے سبب انھوں نے بو، صوت اور لمس وغیرہ کی خوبصورت عکاسی اپنی تخلیقات میں جگہ جگہ کی ہے۔میگھ دوت میں شپرا ندی کی ہوا کے حوالہ سے کالداس نے بیک وقت شکل، صوت، بو اور لمس کا ایک خوبصورت مرقع یوں سجایا ہے۔

''اس شہر میں متوالے سارسوں کی میٹھی بولی کو دور دور تک پھیلاتی ہوئی صبح کا ذب میں کھلے ہوئے کنولوں کی خوشبو میں بسی ہوئی اور جسم کو سہانی لگنے والی شپرا ندی کی ہوا خواتین کی ہم بستری سے ہونے والی تکان کو اسی طرح دور کر رہی ہوگی جس طرح ہوشیار عاشق، میٹھی میٹھی باتیں بنا کر عطر سنگھا کر

اور پنکھا جھل کر جنسی عمل سے تھکی ہوئی اپنی محبوبہ کی تکان دور کر دیتا ہے۔"
اصل متن یوں ہے۔

दीर्घाकुर्वन पटु मदकलं कूजितं सारसाना
प्रत्यूषेषु स्फुटित कमलांमोद मैत्री कषायः
यत्र स्त्रीराां हरति सुरतग्लानिमंगानुकूलः
शिप्रावातः प्रियतम इव प्रार्थना चाटुकारः

میگھ دوت (حصہ اول ۔۳۳۰)

میگھ دوت میں ہی اسی طرح کی ایک اور تصویر دیکھنے لائق ہے۔
"وہاں سے چل کر جب تم دیوگری پہاڑ کی طرف بڑھو گے تب وہاں دھیرے دھیرے بہتی ہوئی ٹھنڈی ہوا تمھاری خدمت کرتی ہوگی۔ جس میں تمہارے برسائے ہوئے پانی سے لطف وانبساط کی سانس لیتی ہوئی دھرتی کی خوشبو بھری رہے گی، جسے چنگھاڑ کرتے ہوئے ہاتھی اپنی سونڈوں سے پی رہے ہوں گے اور جس کے چلنے سے جنگل میں موجود گولر کے پھل بھی پک رہے ہوں گے۔"
اصل متن یوں ہے۔

त्वन्निष्यन्दोच्छ्‌ वसित वसुधागन्ध सम्पर्करम्यः
स्रोतो रन्ध्रनित सुभगं दन्तिभिः पीयमानः
नीचैर्वास्यत्युपजिग मिषोर्देवपूर्वं गिरीं ते
शीतो वायु परिरामयिता काननोदु म्बराराम

میگھ دوت (حصہ اول) ۴۶

کمار سمبھو کے تیسرے باب میں موسم بہار کے بیان میں فطرت کے حسن کا بیان اس طرح پیش کیا گیا ہے۔

"موسم بہار (بسنت) کے آتے ہی ہلال کی طرح ٹیڑھے بہت سرخ ٹیسو کے نیم شگفتہ پھول جنگل میں پھیلے ہوئے ایسے لگ رہے تھے جیسے کہ موسم بہار نے سبز صحراؤں کے ساتھ کھیلتے ہوئے ان پر اپنے ناخنوں کے نشان بنادئے ہوں۔ وہاں اڑتے ہوئے بھونرے تلک کے کھلے ہوئے پھول اور صبح کے سورج کی سرخی سے چمکنے والی کونپلیں ایسی لگ رہی تھیں جیسے کہ موسم بہار کا روپ دھار کر کسی خاتون نے بھونرے کی شکل کا کاجل لگا کر اپنی پیشانی پر تلک کے پھول کا تلک لگا کر اور صبح کے سورج کی نرم و نازک سرخی سے چمکنے والی آم کی کونپلوں سے اپنے ہونٹ رنگ لئے ہوں۔"

اصل متن یوں ہے۔

बालेन्दु वक्त्राण्य विकासमावाद्बभुः पलाशान्यतिलकोहितानि।

सदयो वसन्तेन समागतानां नखक्षतानीव वनस्थलीनाम।।

लग्नद्विरेफाजंन भक्ति चित्रं मुखे मधु श्रीस्तिलक प्रकाशय।

रागेरा बालारुराकोमलेन चूतप्रवालोष्ठभलंचकार।।

کمار سمبھو ۳۔۲۹/۳۰

فطرت میں سمایا ہوا رس اور اس سے متعلق صوت کا بیان کالداس نے کمار سمبھو میں اس طرح کیا ہے۔

"آم کے بور کھا لینے سے جس کویل کا گلا میٹھا ہو گیا تھا وہ جب میٹھے سروں سے کوک اٹھتی تھی تب اسے سن سن کر روٹھی ہوئی خواتین اپنا روٹھنا بھی بھول جاتی تھیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

चूतांकुरादकषायकंठः पुंस्कोकिलो यन्मधुरं चुकूज

मनस्विनीमान विघात दक्षं तदेवजातं वचनं स्मरस्य

کمار سمبھو۔۳۲/۳

لمس اور رفتار کے بارے میں کالداس یوں مرقع سازی کرتے ہیں۔
'بھونرا اپنی پیاری بھونری کے ساتھ ایک ہی پھول کی کٹوری میں زرگل پینے لگا۔ کالا ہرن اپنی اس ہرنی کو سینگ سے کھجلانے لگا جو اس کے لمس کا لطف لیتی ہوئی آنکھ موند کر بیٹھی ہوئی تھی۔

اصل متن یوں ہے۔

मधु द्विरेफः कुसुमैकपात्रे पपौ प्रियां स्वामनुवर्त्तमानः

श्रृंगेरा च स्पर्श निमीलिताक्षीं मृगीमकंडूयत कृष्णासारः

کمار سمبھو۔۳۶/۳

عملی سرگرمیوں کے مرقعے بھی کالداس نے خوب سجائے ہیں ایک مثال یوں پیش کر رہا ہوں۔

"آنکھوں میں چرونجی کے پھولوں کا زرگل اڑ اڑ کر پڑنے سے جو متوالے ہرن اچھی طرح دیکھ نہیں پا رہے تھے وہ ہوا سے گرے ہوئے سوکھے پتوں پر آواز کرتے ہوئے جنگلوں کی زمین پر ادھر ادھر دوڑتے پھر رہے تھے۔"

کمار سمبھو۔۳۱/۳

ظاہر ہوا کہ شکل 'رنگ' صوت' لمس اور رفتار نیز عملی سرگرمیوں کی مختلف خوبصورت تصویریں کالداس کی شاعری میں موجود ہیں۔ کالداس کا عمیق مشاہدہ بے مثال ہے ساتھ ہی کالداس کا فطرت سے والہانہ عشق بھی ان تصاویر میں سے مترشح ہوتا ہے۔
رگھونش میں تیرہویں باب میں سمندر کا بہت ہی دلنشیں بیان کئی اشعار میں پیش کیا گیا ہے۔

"دیکھو دوسرے افراد تو صرف خواتین کے ہونٹوں کا امرت پیتے ہیں اور اپنے ہونٹ انھیں نہیں پلاتے لیکن سمندر کی ادا ہی نرالی ہے کیوں کہ جب

ندیاں ضد میں آکر بوسے کے لئے اپنا منہ اس کے سامنے بڑھاتی ہیں تو وہ
بڑی ہوشیاری سے موج کی شکل میں اپنا لب انہیں پلا دیتا ہے اور ان کے
لب خود بھی پینے لگتا ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

मुखार्परोषु प्रकृतिप्रगल्मा स्वयं तरंगाधरदानदक्षः

अनन्यसामान्यकलत्रवृत्तिः पिबत्यसौ पाययते चसिन्धुः

رگھوونشم۔۱۳/۹

یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ حالانکہ انسانی مزاج اور فطرت کے مختلف مناظر لطیف اور نازک تصاویر کے مختلف مرقعے کالداس کی تخلیقات میں جا بجا دستیاب ہیں، لیکن کئی مقامات پر انھوں نے فطرت کے خوفناک مناظر کی عکاسی بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر یہ تصویر دیکھنے لائق ہے۔

"ان گھڑیالوں کے اچانک اٹھنے سے سمندر کے پھٹے ہوئے جھاگ کو تو
دیکھو جوان کی گردنوں پر لمحے بھر کے لئے لگے ہوئے ایسے دکھائی دیتا ہے
جیسے کہ ان کے کانوں پر مورچھل جھول رہی ہوں۔"

کالداس فطرت کو ایک جاندار شکل میں ہی نہیں پیش کرتے بلکہ فطرت کے مناظر میں انسانی جذبات، انسانی سرگرمیاں اور انسانی خلق و کردار کو بھی بھر دیتے ہیں۔ ان کی نظر میں سارے موسم جانداروں کی طرح محبت، شفقت اور دوستی کے جذبات سے مزین ہیں یہی سبب ہے کہ انہوں نے فطرت کے ذرے ذرے میں ہر جگہ ظاہری اور باطنی حسن کا خوبصورت امتزاج پیش کیا ہے۔ میگھ دوت میں میگھ (بادل) ابھگیان شاکنتلم میں آشرم میں موجود بیل اور درخت، ہرن اور پرندے، کمار سمبھو میں ہمالہ وغیرہ ظاہری اور باطنی حسن کی بہترین مثالیں اختیار کر گئے ہیں۔

کئی مقامات پر کالداس نے فطرت کے خارجی حسن میں انسانی صورت کی خوبصورتی خصوصاً نسائی حسن کا مشاہدہ کیا ہے۔ کٹیلے ابروؤں والی بیتو اندی کے بارے میں وہ یوں رقم طراز

ہیں۔

''دشارن ملک کی مشہور دار السلطنت بھیلسا میں پہونچتے ہی تمہیں تعیش کے سارے لوازمات مل جائیں گے کیوں کہ جب تم وہاں کی سہانی، دل نشیں اور رقص کرتی ہوئی لہروں والی بیتوا ندی کے ساحل پر گرجتے ہوئے اس کا میٹھا پانی پینے لگو گے تب تمہیں ایسا لگے گا جیسے تم کسی تیکھے، ابروؤں والی حسینہ کے ہونٹوں کا رس پی رہے ہو۔''

اصل متن یوں ہے۔

तेषां दिक्षु प्रथित विदिशालक्षराां राजधानीं

गत्वा सद्यः फलमविकलं कामुकत्वस्य लब्धा।

तीरोपान्तस्तनितसुभगं पास्यसि स्वादु यस्मात्

सभ्रू–भंग मुखमित्व पर्यो वेत्रवत्याश्चलोर्मि।।

میگھ دوت حصہ اول/۲۶

فطرت کے حسن کے ساتھ ہی ساتھ کالداس نے انسانی حسن کی خوبصورت تصاویر اپنی تخلیقات میں سجائی ہیں۔ وہ مردانہ حسن کی بھی عکاسی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن نسائی حسن کے بے مثل مرقعے ان کی بے مثال صلاحیت کا مظہر ہیں۔ کالداس نے دلآویزی (रमराीयता) کو حسن کی بنیادی خصوصیت بتایا ہے۔

''حیرت! جو حسین ہوتے ہیں وہ ہر حالت میں اچھے لگتے ہیں۔''

اصل متن یوں ہے۔

अहो सर्वास्ववस्थासु रमराीयत्व माकृतिविशेषारााम।

ابھگیان شاکنتلم۔ ۶/۶ کے اوپر

کالداس نے اس حوالہ سے فطرت اور انسان دونوں کے فطری حسن پر اپنے قلم کی جادو گری دکھائی ہے۔ مثال کے طور پر راجہ دشینت دور سے ہی رشیوں کی بیٹیوں کو دیکھ کر متاثر ہوتے

ہوئے یہ کہتا ہے۔

"اگر آشرم میں رہنے والے افراد کا جسم ایسا ہے جو شاہی حرم میں عنقا ہے تو یہ امر مسلم ہے کہ جنگل کی بیلوں نے اپنے اوصاف سے چمن زار کی بیلوں کو غیر موثر کر دیا ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

शुद्धान्तदुर्लभमिदं वपुराश्रमवासिनो यदि जनस्य।

दूरी कृताः खलु गुरौरद्यानलता वनलताभिः।।

ابھگیان شاکنتلم ۔۱۷/۱

یہی سبب ہے کہ کالداس نے شکنتلا، پاروتی یکشنی اور سیتا وغیرہ خواتین کو فطرت کی نرم و نازک بیٹیوں کی شکل میں اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔ کالداس نے انسانی حسن کے اندر فطرت کی سادگی کے امتزاج کو بہت ضروری مانا ہے۔ فطری حسن کے لئے خارجی حسن افزا لوازمات کی ضرورت نہیں ہوتی۔ کیوں کہ فطری حسن اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ پیڑ کی چھال کی پوشاک سے مزین شکنتلا کو دیکھ کر دشینت کی زبان سے دفعتاً جب یہ جملہ ادا ہوتا ہے کیا یہی کڑورشی کی بیٹی ہے؟(कथमियं सा कण्वदुहिता)

اس جملے میں حسن کے حیرت انگیز اثر کا معنی خیز اظہار ہے۔ دشینت آگے چل کر کہتا ہے۔

"حالانکہ اس کا (شکنتلا کا) نازک جسم درخت کی چھال کے لائق نہیں ہے پھر بھی اس کے جسم پر یہ زیورات کی مانند ہی زینت افروز ہے کیوں کہ جیسے سوار سے گھرا ہوا ہونے پر بھی کنول خوبصورت لگتا ہے اور چاند پر پڑا ہوا دھبا بھی اس کے حسن میں اضافہ ہی کرتا ہے اسی طرح یہ حسینہ بھی پیڑ کی چھال کا ملبوس پہنے ہوئے خوبصورت دکھائی دے رہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خوبصورت جسم پر کیا نہیں خوبصورت لگتا۔"

اصل متن یوں ہے۔

सरसिजमनुविद्धं शैवलेनापि रम्यं मलिनमपि हिमांशोलर्क्ष्म लक्ष्मीं तनोति।

इयमधिकमनोज्ञा बल्कलेनापि तन्वी किमिव हिमधुराराां मंडनं नाकृतीनाम।।

ابھگیان شاکنتلم۔ ۱/۱۹

کالداس نے حالانکہ لعل و گہر اور سونے سے بنے ہوئے مصنوعی زیورات کے بارے میں بھی اپنا زور قلم صرف کیا ہے مگر پھول اور پتوں کے زیورات کو انہوں نے زیادہ اہمیت دی ہے۔ لعل و گہر اور سونے کے زیورات کا بیان انہوں نے شہری خواتین کے حوالہ سے پیش کیا ہے۔ لیکن کالداس نے پھولوں اور پتیوں کے زیورات کو عینی زیورات مانا ہے۔ ابھگیان شاکنتلم کے چوتھے باب میں نباتات شکنتلا کے لئے زیب و زینت کے لوازمات پیش کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر کالداس فرماتے ہیں۔

> ''کسی درخت نے سفید سعد ملبوس عطا کیا، کسی نے پیروں میں لگانے کے لئے مہاور عطا کی اور بن دیویوں نے کونپلوں سے مقابلہ کر کے درختوں سے کلائی تک اپنے ہاتھ نکال نکال کر بہت سے زیورات عطا کر دئے۔''
>
> ابھگیان شاکنتلم۔ ۴/۵

پاروتی کی شادی کے موقع پر کسی نے اگر چندن کے دھویں سے ان کی زلفیں سکھا کر بالوں میں پھول گوندھے اور دوب میں پروئے ہوئے مہوے کے پھولوں سے پاروتی کے جوڑے کو سجایا۔ اصل متن یوں ہے۔

धूपोष्मराा त्याजितमाद्रभावं केशातमन्तः कुसुमं तदीयम।

पर्याक्षिपत्काचिदुदारबन्ध दूर्वाता पांडुमधूकदाम्ना।।

کمار سمبھو۔ ۷/۱۴

کالداس نے ایک طرف فطرت میں نسائی حسن کا مشاہدہ کیا ہے تو دوسری طرف نسائی حسن میں انہوں نے حسن فطرت کے جلووں کا بھی مشاہدہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر کمار سمبھو میں

ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں۔

"سینوں کے بوجھ سے جھکے ہوئے جسم پر صبح کے سورج کی طرح سفید ملبوس پہنے ہوئے پاروتی ایسی لگ رہی تھیں جیسے کہ شگوفوں کے وزن سے جھکی ہوئی نئی سرخ کونپلوں والی چلتی پھرتی ہوئی کوئی بیل ہو۔"

اصل متن یوں ہے۔

आवर्जिता किंचिदिव स्तनाभ्यां वासो वसाना तरुणार्करागम्

पर्याप्त पुष्पस्तबकावनम्रा संचारिणी पल्लविनी लतेव

کمار سمبھوم ۵۴/۳

کمار سمبھو کے پہلے باب کے ۳۱ ویں شعر سے لے کر ۴۹ ویں شعر تک پاروتی کا سراپا اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ ان کا سراپا فطرت کے حسن سے ہم آغوش اور ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ پاروتی کے حسن کے بیان میں انہوں نے جو تشبیہات استعمال کی ہیں۔ وہ ساری کی ساری فطرت کے حسین ترین اجزا سے لی گئی ہیں۔ پاروتی کمار سمبھو کے باب پنجم میں شنکر جی کو حاصل کرنے کے لیے بہت مشکل ریاضت میں محو ہیں۔ بارش ہو رہی ہے بارش کے عالم میں کالداس ان کی جسمانی حالت کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں۔

"ان کے سر پر بارش کا جو پانی گرتا وہ پل بھر تو ان کی پلکوں پر ٹھہر جاتا بعد میں وہاں سے ڈھلک کر انکے ہونٹوں پر گرتا اور وہاں سے ان کے دونوں سمت سینوں پر گر کر قطرہ قطرہ بن کر بکھر جاتا اور بعد میں ان کے شکم پر بنی ہوئی سلوٹوں سے ہوتا ہوا بڑی تاخیر سے ان کی ناف تک پہنچ پاتا تھا۔"

اصل متن یوں ہے۔

स्थिताः क्षणं पक्ष्मसु ताडिताधराः

पयोधरोत्सेधनिपात चूर्णिताः

वलीषु तस्याः स्खलिताः प्रपेदिरे

चिरेरा नाभि प्रथमोदबिन्दवः

کمار سمبھو ۲۴/۵

یہاں اس حقیقت کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ کالداس نے نہ صرف دوشیزہ کے حسن کی عکاسی کی ہے بلکہ انھوں نے شادی شدہ خاتون، حاملہ خاتون اور ماں وغیرہ عورت کے سبھی روپوں کی عکاسی کی ہے۔ ظاہر ہوا کہ کالداس کے زرخیز تخیل نے فطرت اور نسائی دنیا میں بکھرے ہوئے حسن سے تحریک پا کر اپنی تخلیقات میں حسن کے دلآویز اور بے مثال مرقعے سجائے ہیں اور یہ مرقعے ایسے ہیں کہ انسانی حسن اور فطرت کا حسن باہم شیر وشکر ہو گئے ہیں۔ اس طرح جہاں انھوں نے اپنی تخلیقات میں ماورائی حسن کی عکاسی کی ہے وہ فطرت کے حسن اور انسانی حسن دونوں کی تطہیری شکل ہے۔

کالداس کے بعد کے عہد میں جو شاعری ہوئی وہ دور انحطاط کی نمائندگی کرتی ہے حالانکہ اس عہد میں بھارو، بھٹ، کمارداس، ماگھ، سری ہرش، بھرتری ہری، امروک اور جے دیو جیسے شعراء سامنے آتے ہیں مگر مجموعی طور پر اس دور انحطاط کی شاعری، خارجی حسن کا طواف کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ عیش وعشرت سے لبریز شاہی ماحول سے متاثر اس دور کے شعراء عورت کے جسمانی حسن تک ہی محدود ہو کر رہ گئے۔ نسائی حسن سے متعلق ان کی تصاویر اس باریک بینی اور فطری اظہار سے عاری ہیں جو کالداس اور ان سے قبل کی تحریروں میں ہمیں ملتی ہیں۔ ان شعراء نے صدیوں سے چلے آرہے تصور جمال پر یوں ضرب لگائی کہ انھوں نے نسائی حسن کے کثیف مرقعے سجانے اور اشعار میں اپنی علمیت اور استادی کے کمال کا مظاہرہ پیش کرنے کو ہی انھوں نے اولیت دی۔ ہاں استثنائی صورتوں میں نسائی حسن کی جذبات انگیز عکاسی میں امروک، بھرتری ہری، اور دلہڑ نیز جے دیو کو ضرور کامیابی ملی ہے۔

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شاعری کے حوالے سے رگ ویدی عہد میں فطرت کے حسن اور ماورائی حسن سے متعلق محسوسات کے بے مثال مرقعے ہمیں دستیاب ہیں۔ انسانی حسن کی طرف فطرت نیز فطرت کے غیر مرئی عناصر کی پرستش کرنے والے رشیوں کی نظر کم ہی گئی ہے۔ رامائن

میں فطرت کے حسن کے ساتھ ہی انسانی حسن کے بارے میں بہت ہی کامیاب شاعری پیش کی گئی ہے۔ اشوگھوش حالانکہ بودھ مذہب کے ماننے والے تھے مگر انہوں نے اپنی تخلیقات میں انسانی حسن کا دلآویز بیان پیش کیا ہے۔ کالداس نے انسانی حسن، فطرت کے حسن اور غیر مرئی حسن تینوں کے بیان میں اپنی بے مثال صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے۔ کالداس کے بعد ایک طویل مدت میں جو شاعری خلق ہوئی اس میں چند استثنائی صورتوں کے علاوہ پوری شاعری میں حسن کی مصنوعی عکاسی پیش کی گئی ہے۔ اس شاعری میں فطرت کے حسن کی عکاسی کو نظر انداز کیا گیا ہے اور یہ شاعری تصور جمال کے نقطۂ نظر سے بہت ہی محدود ہے۔

☆☆☆

مصادر:۔ ا۔ رگ وید ۲۔ والمیک راماین ۳۔ بدھ چرتم ۴۔ سوندرنند ۵ کمار سمبھو ۶۔ رگھوونش ۷۔ میگھ دوتم ۸۔ شرنگار شتک ۹۔ نیشدھ چرت ۱۰۔ امروشتک ۱۱۔ گیت گووند

سنسکرت شاعری میں تصورِ عشق

سنسکرت کی عشقیہ شاعری کے اولین عناصر ''فلسفیانہ'' شعریاتی نیز مذہبی عناصر کی طرح رگ وید میں تلاش کئے جاتے ہیں۔ اس شاعری کی ڈھائی ہزار سالہ روایت اپنے اندر عشقیہ شاعری کی مختلف صورتوں کو سجائے ہوئے ہے۔ سنسکرت کی عشقیہ شاعری سہ رخی ہے۔ یہاں فطرت، حسن اور عشق ہم آغوش نظر آتے ہیں اور ان تینوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس ڈھائی ہزار سالہ روایت میں نئے نئے تجربات بھی ہوتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ویدک شعراء یعنی رشیوں سے لیکر عظیم رزمیوں یعنی رامائن اور مہابھارت کے خالق والمیک اور وید بیاس کے ساتھ ہی ساتھ اشوگھوش (अश्वघोष) اور کالداس (कालिदास) تک اور ان کے بعد کے شعراء یعنی بھارو (भारवि)، ماگھ (माघ) رتناکر (रत्नाकर) شِوسوامی (शिवस्वामी) یوگیشور (योगेश्वर)، ابھی نند (अभिनंद)، نیل کنٹھ دیکچھت (नीलकंठ दीक्षित)، پنڈت راج جگناتھ، جے دیو اور امروک (अमरुक) وغیرہ نے عشقیہ شاعری کی مختلف صورتوں کو اپنے اپنے عہد میں اپنے اپنے انداز میں پیش کیا۔

رگ ویدی رشیوں کے کلام میں، جیسا کہ ہم سطورِ بالا میں عرض کر چکے ہیں، ہندوستانی شاعری کا تخم دستیاب ہے، باطنی آزادی اور خارجی پھیلاؤ اس عہد کی دو اہم خصوصیات ہیں، فطرت کی وسیع آغوش کے ساتھ ایک فطری لگاؤ کے سبب ویدک رشیوں کی سادہ اور بے داغ زندگی میں شفاف محسوسات طلوع ہوئے۔ فطرت کے دلکش ماحول کی کثیر الجہتی نے محسوسات میں تنوع پیدا کیا۔ فطرت کے لطف آمیز، فائدہ منداور دلآویز خطوط کے لئے ویدک رشیوں کے دلوں میں لطیف

احساسات کا جاگنا، ایک فطری امر تھا۔ فطرت کے لامتناہی اور پُر اسرار پہلوؤں کو انہوں نے بڑی حیرت اور شبہ سے دیکھا اور نتیجتاً انہوں نے فطرت کے نہ سمجھ میں آنے والے اور پراسرار لگنے والے خوفناک نیز وسیع مناظر کو ایسی قوتوں کے ذریعہ نظم و ضبط میں رکھنے والی سمجھا، جو دکھائی نہیں دیتی تھیں۔ فطرت میں دلآویزی اور ماورائیت کا یہ احساس خارجی نہیں تھا بلکہ حقیقی اور فطری تھا۔ یہی سبب ہے کہ ویدک رشی یا شاعر نے فطرت کی ماورائی قوتوں کو اپنی ہی زندگی کے آئینہ میں دیکھا۔ جیسا کہ شکنتلا راؤ شاستری فرماتی ہیں۔۔۔

> "......the vivid imagination of the fresh Aryan mind recognised some mysterious unseen powers.
>
> This was essentially a correct vision , a right and prophetic intutior. of the human mind to wards the solution of the riddleof existence .
>
> Aspirations From a Fresh World P. 28

سبب یہ ہے کہ انسانی دماغ اپنی قوتوں کے مطابق ہی اپنے سے مختلف دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور اسی لئے ویدک ادب میں فطرت کی دلآویز اور سادہ شکلوں میں تجسیم کا رجحان یا انسانی محسوسات کی ترسیل دکھائی دیتی ہے۔ اس لئے ہمیں رگ وید کے اگنی (अग्नि) اِندر (इन्द्र) وَرُڑ (वरुण) سوِتا (सविता) مرُت (मरुत) اور اُوشا (उषा) وغیرہ دیوتا فطرت کے اجزاء نہ رہ کر، اس زمانہ کی زندگی میں رم پزیر محسوسات میں ڈوبے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ دیوتا اس عہد کے تصورِ حسن کے مظہر ہیں۔ سوِتا یعنی آفتاب، صرف مشرق میں طلوع ہو کر مغرب میں غروب ہونے والا ستارہ ہی نہیں ہے بلکہ ویدک رشی یا شاعر کی نظر میں وہ سنہرے ہاتھوں والا (हिरण्य हस्त) حسین رہبر (सुनीथ:) اور بہت رحم والا (सुमृलीक:) بھی ہے۔ فطرت اور انسان کی یہ ہم نشینی ہی رگ ویدی زمزموں کی اولین خصوصیت ہے۔ یہی سبب ہے کہ رگ وید کی رچاؤں میں اس عہد کی زندگی کی وسعت میں حسن اور مذہب سے متعلق محسوسات الگ الگ نہیں رہ

سکتے تھے۔نتیجتاً ویدک عہد میں غیر محسوس اور روایتی نیز تصنع آمیز مذہبی اعمال کا فقدان تھا۔اسی لئے ڈاکٹر رادھا کرشن فرماتے ہیں۔۔۔۔۔

However there is a freshness and simplicity and an inexplicable charm as the breath of the spring or the flower of the morning about these first efforts of the human mind to comprehend and express the mystery of the world.

Indian Philosophy Part 1. P. 66

ویدک اشعار یا رچائیں ماقبل تاریخی عہد کے رشیوں کے خیالات اور جذبات کے فطری اظہار کی شکل میں ہیں۔ویدک عہد کے آغاز میں زندگی کا سائنسی نظریہ یعنی تجزیاتی نقطہء نظر ابھی معرضِ وجود میں نہیں آیا تھا اور ویدک شاعر پوری زندگی اور اس عالم فانی کو ایک امتزاجی نظر سے دیکھنے کا عادی تھا۔انہیں انسانی دنیا،دیوتا اور فطرت ایک غیر منقسم اکائی کی شکل میں دکھائی دیتے تھے۔اس لئے رگ وید میں رشی (ऋषि) لفظ کا استعمال ہر جگہ باطنی تحریک سے مزین شاعر کے معنی میں ہوا ہے۔دراصل رگ وید میں رشی (ऋषि) اور کوی (कवि) لفظ ہم معنی یا مرادف کی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔باطنی تحریک اور محسوسات کو اہمیت دینے کے سبب رگ ویدی شاعروں کا شاعری سے متعلق نظریہ' اشیاء کو اتنی اہمیت نہیں دیتا جتنا کہ وہ وجدان اور شخصی باطنی محسوسات کو اہمیت دیتا ہے رگ ویدی شاعر،حسن کی تلاش میں رہتے تھے اور ہر جگہ وہ اسے پاتے تھے۔یہ حصولِ حسن ہمیشہ تازہ اور فطری ہوتا تھا۔ویدک زندگی،حسن اور قوت کی پرستش سے عبارت تھی۔حسن اور اس کے فلسفہ سے پیدا شدہ کشش اور عشق کے مختلف پہلو رگ وید میں موجود ہیں۔عام طور پر یہ حسن،ماورائی حسن،مناظرِ فطرت کا حسن اور انسانی حسن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔یہ ایک حقیقت ہے کہ فطرت کے حسن اور انسانی حسن کی مشترک ساخت کی رفیع ترین شکل میں تخیل آمیز اظہار ہی دلآویز حسن ہے۔جو رگ وید میں جگہ جگہ موجود ہے۔رگ وید کے زمزموں میں

فطرت کا کھلا ہوا ماحول اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ موجود ہے۔ اُشا کے سوکتوں (सूक्तों) میں فطرت کا حسن، آبشار کی طرح موجزن ہے، رقاصہ کی طرح اُشا اپنے نیم عریاں حسن کو ظاہر کرتی ہے۔ اور دُہی جانے والی گائے کی طرح اپنے سینے کو عریاں کر دیتی ہے۔ یہ اُشا (उषा) زندہء جاوید شباب کی مالکن ہے۔ سفید پوشاک سے مزین۔ دخترِ آسمان اور ہر طرح کی ارضی دولتوں سے مالا مال اور بخت والی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

षा दिवो दूहिता प्रत्यदर्शि व्युच्छन्ती युवति शुकवासाः

विश्वस्येशाना पार्थिवस्य वस्व अद्येह सुभगे व्युच्छ

رگ وید۔ ۱/۱۱۳/۷

مناظر فطرت کی عکاسی ہی ویدک رشیوں کا خاص مقصد رہا ہے۔ انسانی حسن کی عکاسی تو ضرورتاً تشبیہ کی شکل میں کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر

"میلے میں موجود بھر پور شباب والی نیک بخت دوشیزہ کی طرح گھی کی لہریں آگ کی طرف بڑھ رہی ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

अभि प्रवत्त समनेव योषाः कल्याण्यः स्मयमानासो अग्निम

رگ وید۔ ۴/۵۸/۸

رگ وید میں حسن فطرت، انسانی اور ماورائی حسن کی صرف ظاہری شکلوں کا ہی اظہار نہیں ملتا بلکہ ان سے متعلق باطنی حسن کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر سوریہ سوکت (सूर्या–सूक्त) میں دعائیہ کلمات کی شکل میں خاتون کے باطنی اوصاف کا بیان یوں ملتا ہے۔

"اے سوریہ! تم بے عیب آنکھوں والی ثابت ہو جاؤ۔ شوہر کے لئے نیک بخت ہو جاؤ۔ جانوروں کے لئے رحم والی بن جاؤ، شفاف قلب والی اور دلآویز ہو جاؤ۔ بہادر اولاد والی، دیوتاؤں کی پرستش کرنے والی اور نرم فطرت والی بن جاؤ۔ انسانوں نیز جانوروں کے لئے نیک ثابت ہو جاؤ۔"

معلوم ہوا کہ رگوید میں حسنِ فطرت، حسنِ انسان اور ماورائی حسن کی مثالیں وافر مقدار میں دستیاب ہیں۔ رگوید میں حسن کی طرح عشق کی مختلف شکلیں بھی موجود ہیں۔ فطرت، انسان اور ماورائی قوتیں مختلف طرح کے عشقیہ تعلقات سے بندھے ہوئے ہیں۔ کششِ عشق سے متعلق یہ احساس زمین اور خلاء میں ہر جگہ موجود ہے۔ یہاں یہ احساسِ عشق، تین شکلوں میں دستیاب ہے۔ اول فطرت سے متعلق ماورائی قوتوں کے درمیان عشق دوم، ماورائی قوتوں اور انسانوں کے درمیان عشق اور سوم انسانوں کے درمیان عشق۔ ویدک شاعری میں فطرت کی ماورائی قوتوں سے بہت زیادہ دلچسپی ہے۔ کشش کا یہ جذبہ، مختلف تعلقات کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ مثلاً دیاوا (दयावा) اور پرتھوی (पृथ्वी) میں شوہر اور بیوی کا رشتہ، دیوس (दयोस) اور سوریہ (सूर्य) میں باپ اور بیٹے کا رشتہ، آکاش اور اُشا میں باپ اور بیٹی کا رشتہ، ان سارے تعلقات، اور ان کی گہرائی اور گیرائی پر مختلف اشعار ملتے ہیں۔ رگوید میں اُشا اور سوریہ کے وصل کی تصویریں بہت دلآویز ہیں۔

''اُفق کے مختلف چھوروں کو چھوتی ہوئی اُشا جیسی حسینہ، اپنے عاشق آفتاب کی دلآویزی سے زیب وزینت حاصل کرتی ہے۔''

رگوید ۱۱-۹۲-۱

یہی نہیں بلکہ

''سورج سفید جسمانی خطوط والی اُشا کا وصل اسی طرح حاصل کرتا ہے، جس طرح کوئی عاشق کسی نازک بدن کا وصل حاصل کرتا ہے''

اصل متن یوں ہے۔

सूर्यो देवीमुषसं रोचमानां मर्यो न योषामभ्येति पश्चात।

यत्रा नरो देवयत्तो युगानि' वितन्वते प्रति भद्राय भद्रम।।

رگ وید-۱/۱۱۵/۲

دوسری جگہ یہ بیان ملتا ہے کہ

''سفید پوشاک پہنے ہوئے اور جگمگاتے ہوئے جسمانی خطوط والی اُشا

وصل کے حقدار آفتاب کے لئے اپنے حسن کی دولت کو اسی طرح وا کردیتی
ہے جس طرح ایک بیوی اپنے شوہر کے لئے اپنی ساری دلفریبیاں وا
کردیتی ہے۔"

رگوید ۷۔۱۲۴۔۱

رگ وید کے دسویں منڈل میں اُروشی اور پُروروا (पुरूरवा) کا قصہ، شرنگار کے ہجر
کے پہلو کا بہت ہی لطیف مرقعہ پیش کرتا ہے۔ یہ وہ قصہ ہے جو بعد میں شت پتھ براہمنڑ (शतपथ
ब्राहमण) مہابھارت، پُرانوں (पुराणों) اور کالداس کی وکرموروشییم (विकमोर्वशीयम्)
میں موجود ہے۔ سورگ کی اپسرا سورگ سے نکال دی جاتی ہے اور وہ زمین پر آجاتی ہے۔ جہاں
اس کی ملاقات راجہ پروروا سے ہوتی ہے۔ راجہ پُروروا کے ساتھ وہ ان شرطوں پر رہنے کو تیار ہوتی
ہے کہ وہ اس کی بھیڑوں کے میمنوں (मेष–शावक) کی دیکھ بھال کرے اور وہ اُروشی کے
سامنے کبھی برہنہ نظر نہ آئے۔ اس طرح وہ پروروا کے ساتھ چار برس تک رہتی ہے۔ اس درمیان
گندھرو (गन्धर्व) اسے سورگ واپس لے جانے کے لئے آتے ہیں۔ اور رات کی تاریکی میں
ایک میمنے کو وہ چرالے جاتے ہیں، برہنہ جسم سوتے ہوئے پُروروا پر یہی گندھرو (गन्धर्व) بجلی کی
روشنی ڈالتے ہیں، جس سے پُروروا اچھل پڑتا ہے۔ پُروروا کو یوں برہنہ دیکھ کر اُروشی غائب ہوجاتی
ہے۔ اور پُروروا اس کے ہجر میں مارا مارا پھرتا ہے اس طرح وہ دوبارہ مل بھی جاتی ہے۔ پروروا اس
سے بار بار زمین پر ہی ٹھہرنے کی التجا کرتا ہے لیکن اُروشی (उर्वशी) اس کو دوبارہ ٹھکرا دیتی ہے۔
مکالمہ کی شکل میں اُروشی کی بے وفائی اور پُروروا کی لاچاری اور اضطراب کے متوازی مرقعے ملتے
ہیں۔ اُروشی جب اس طرح تغافل آمیز الفاظ استعمال کرتی ہے۔

"اے کم عقل! اپنے گھر لوٹ جا تو مجھے پوری طرح حاصل نہیں کرسکا۔"

تو ہجر کے مارے ہوئے پُروروا نے اپنے کرب کو ان الفاظ میں ظاہر کیا کہ

"تمہارا عاشق آج سے بغیر سوئے ہوئے، مسلسل تمہاری تلاش میں دور
افتادہ علاقوں میں دوڑتا رہے گا، وہ تباہی کے غار میں سوجائے اور اس پر

جھپٹنے والے بھیڑئے وغیرہ درندے اسے کھا جائیں"
اس پر اُروشی کہتی ہے کہ

"خواتین کی دوستی پائیدار نہیں ہوتی، ان کے دل بھیڑیوں کی طرح ہوتے ہیں۔"
پُرورواآخر میں آہ وزاری کرتے ہوئے کہتا ہے کہ۔

"میں بہترین عاشق خلا کو ڈھانپنے والی اور آسمان کو ناپنے والی اروشی کو اپنے پاس بلا رہا ہوں۔ نیکیوں کے ذریعہ حاصل ہوئی برکتیں تمہارے پاس پہنچیں۔ واپس لوٹ آؤ۔ میرا قلب جھلس رہا ہے"

اصل متن یوں ہے۔۔۔

अन्तरिक्षप्रां रजसो विमानीमुप शिक्षाम्युर्वशीं वसिष्ठः।
उप त्वा रातिः सुकृतस्य तिष्ठान्नि वर्तस्व हृदयं तप्यते मे।।

رگ وید۔ ۱/۹۵/۱۷

رگ وید کے دسویں منڈل میں ہی دستیاب یم (यम) اور اس کی ہمشیرہ یمی (यमी) کے مکالمے میں شخصی غیر پابند اور آزادانہ عشق اور معاشرتی عینیت کے مابین ایک کشمکش کا اظہار ملتا ہے۔ آج کے صارفیت کے دور میں ہی باپ بیٹی اور بھائی بہن کے درمیان رشتوں کی پامالی والے حالات نہیں ملتے لوک گیتوں اور قدیم زمانے میں بھی ایسے مقدس رشتوں کی پامالی والے حالات ملتے ہیں، ہاں یہ ضرور ہے کہ لوک گیتوں اور قدیم عہد کی ایسی مثالوں میں ان مقدس رشتوں پر ان حالات میں بھی آنچ نہیں آنے پاتی مثلاً نوجوان یمی جنسی جذبات سے مغلوب ہو کر اپنے ہی سگے بھائی یم (यम) سے وصل کی درخواست کرتی ہے مگر یم (यम) اپنے مقدس رشتے کی لاج رکھتے ہوئے یمی کی درخواست کو ٹھکراتے ہوئے اپنے آدرش کو بچانے میں کامیاب رہتا ہے۔

معلوم ہوا کہ رگوید میں فطرت کے درمیان رم پذیر عاشقانہ سرگرمیوں کا بڑا ہی معصوم اور فطری اظہار دستیاب ہے۔

رگوید کی عشقیہ شاعری، ہر مقام پر آمد کا نتیجہ ہے، جو آگے چل کر اُپنشدوں کی فلسفیانہ

موشگافیوں کی وجہ سے ماند پڑ گئی۔ لیکن کٹھ (कठ) مُنڈک (मुंडक) شویتا شور (श्वेताश्वर) وغیرہ اُپنشدوں میں متعدد مقامات شاعرانہ حسن کاری سے لبریز ہیں۔ اُپنشدوں کے فوراً بعد والمیک کا پیرایۂ اظہار ویدک ادب اور ادبی سنسکرت کی ایک خوبصورت کڑی کی شکل میں ہے۔ راماین کی تخلیق ۳۰۰ ق۔م میں ہوئی تھی یہ تخلیق سنسکرت کے شعریاتی اصولوں کے منظم ہونے سے قبل ہی معرض وجود میں آئی تھی یہی سبب ہے کہ والمیک رامائن کسی خارجی دباؤ یا اصولہائے نقد کو سامنے رکھ کر نہیں لکھی گئی تھی بلکہ اس کی تخلیق فطری طور پر آمد کا نتیجہ تھی۔

راماین کے آغاز میں ہی والمیک نے سارس کے قتل (कौंच–वध) کے حوالے سے اپنے مشہورِ زمانہ شعر کو یوں پیش کیا تھا۔

मा निषाद! प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः।

यत्कौंच मिथुनादेकमबधीः काममोहितम।।

یعنی ''اے شکاری! تم ہمیشہ کے لئے عزت نہ حاصل کر سکو کیوں کہ تم نے جنسی عمل میں مصروف سارس کے جوڑے میں سے ایک سارس کو مار ڈالا''

اس شعر میں والمیک افسوس اور ہمدردی کے جذبے میں اتنا ڈوبے ہوئے ہیں کہ اس سے ظاہر ہو رہا ہے کہ شدید محسوسات ہی شاعری کا تخم ہیں۔ یہ موزوں الفاظ خود بخود اپنی موزوں ترتیب کے ساتھ اس انداز سے نمودار ہوئے کہ رشی والمیک خود بھی حیرت زدہ رہ گئے تھے۔ اور اس طرح وہ براہِ راست یا بلاواسطہ عینی شاعری میں، خارجی عناصر کی بہ نسبت جذبے کی بالیدگی اور مشق سے پیدا ہونے والے اظہار کی بہ نسبت فطری تحرکِ جذبہ کو اور موسیقیت نیز اثر پزیری کو اہمیت دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

والمیک کو مناظرِ فطرت کی عکاسی میں یدِ طولیٰ حاصل ہے۔ راماین میں حسنِ فطرت، اساس (आलम्बन) اور تحرک (प्रेरणा) دونوں صورتوں میں ملتا ہے۔ مناظرِ فطرت کی عکاسی کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مناظرِ فطرت اور ان سے تعارف حاصل کرنے والے افراد کے درمیان ایک لطیف ترین تعلق اپنے آپ بنتا چلا جاتا ہے۔

رامائن میں ادراکِ جمال کے ساتھ ساتھ انبساط اور کیفیت کا ایک فطری تعلق ہر قدم پر موجود ہے۔ کرداروں کی مثبت ذہنی کیفیت میں ہی نہیں بلکہ مخالف حالات میں بھی منظر نگاری کے انوکھے مرقعے موجود ہیں۔ مثال کے طور پر جب سیتا جی کا اغوا ہو جاتا ہے تو ساری فطرت لاچاری، مایوسی، گھٹن اور افسوس کی تصویر نظر آتی ہے۔ جناب رام کی جنگ کی تیاری کے موقع پر سمندر کی موجیں مضطرب ہو کر جنگ کے مزامیر جیسی آوازیں پیدا کرنے لگتی ہیں۔ رام، سیتا، بھرت اور دشرتھ کے اضطراب والی کیفیات میں فطرت بھی بے چین ہو کر روتی ہوئی نظر آتی ہے ایسا رقت آمیز مغالطہ (Pathetic Fallacy)رامائن میں کئی مقامات پر موجود ہے جیسا کہ ایم۔وی۔ آینگر بھی فرماتے ہیں۔۔۔

In the kind of description, which is known as the pathetic Fallacy in western literature Valmiki produces some fine effects.

....The Poetry.of Valmiki P.180

کہیں کہیں والمیک کردار کی نفسیاتی صورتِ حال کا عکس مناظرِ فطرت میں بھی ابھارتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر نیلے گھنیرے بادلوں کے درمیان تڑپتی ہوئی بجلی رام کے لئے ایسی لگ رہی ہے جیسے کہ راون کے ہاتھوں میں سیتا جی تڑپ رہی ہوں۔ اصل متن یوں ہے۔۔۔

नीलमेघाश्रिता विद्युत्स्फुरन्ती प्रतिभाति मे।

स्फुरन्ती रावरास्मांके वैदेहीव तपस्वनी।।

کشکندھا کانڈ

مناظرِ فطرت کے حسن کے ساتھ ہی جمالِ انسانی کی مختلف تصویریں رامائن میں بکھری ہوئی ہیں۔ راون کے حرم میں اپنے اپنے انداز میں سوئی ہوئی اور نشے میں ڈوبی ہوئی پر شباب خواتین کی تصویریں دیکھنے لائق ہیں۔ سیتا جی کو اغوا کرنے کے لئے پنچوٹی میں آیا ہوا راون، سیتا جی

کے حسن کی تعریف یوں کرتا ہے۔۔۔۔

"اے سنہری پھبن والی، پیلی پوشاک سے مزین، تم کون ہو؟ اے خوش چشم ! تالاب کی طرح کنول کا ہار پہنے ہوئے تم پاروتی، دولت، شہرت اور بہبود عطا کرنے والی لکشمی یا کوئی اپسرا ہو۔۔۔۔

بڑھے ہوئے گول، سٹے ہوئے سینے کچھ ہلتے ہوئے، اٹھے ہوئے اوپری حصے والے، خوبصورت، چکنے اور تاڑ کے پھل کی طرح یہ قیمتی زیوروں سے آراستہ تمھارے خوبصورت سینے ہیں۔ حسین مسکراہٹ والی، خوبصورت دانتوں اور آنکھوں والی اے تعیش کی دھنی خاتون! تم میرا دل اسی طرح چرا رہی ہو، جس طرح پانی ندی کے کناروں کو چراتا ہے۔"

ارڑیہ کانڈ

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ راماین کے آغاز میں ہی سارس کے قتل سے متعلق شعر، ہجر کی شدت کو ظاہر کر رہا ہے اس کے علاوہ بھی والمیک نے جگہ جگہ عشقیہ مضامین کو مختلف موسموں کے حوالے سے بھی پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر کیشکندھا کانڈ میں رام فرما رہے ہیں کہ:

"اے لکشمن! دیکھو جنسی جذبے سے مغلوب وہ مورنی، پہاڑ کی چوٹی پر اپنے عاشق مور کو رقص کرتا ہوا دیکھ کر اس کے پاس ہی ناچ رہی ہے اور مور بھی اپنی محبوبہ کے پاس بہت دلچسپی سے دوڑ رہا ہے۔"

اسی طرح چتر کوٹ کے حوالے سے رام فطرت کے لئے اپنے دل میں نرم گوشہ رکھتے ہوئے یوں فرماتے ہیں۔

"اے سیتا! مختلف طرح کے پھولوں اور پھلوں سے لدا ہوا، طرح طرح کے پرندوں سے بھرا ہوا، دلآویز اور انوکھی چوٹیوں والے اس پہاڑ میں میری دلچسپی بڑھ گئی ہے۔"

۔ ایودھیا کانڈ

غیر پابند آزادانہ عشق کے مختلف حوالوں کی شمولیت راماین میں فطری طور پر ہوئی ہے۔

متعدد رشی، منی اور دیوتا وغیرہ بھی خوبصورت خواتین اور پریوں کے حسن پر جان نثار کرنے کے لئے تیار ہیں۔ گوتم اور اہلیہ، وشوامتر اور مینکا، وایو اور انجنی نیز شور پڑکھا (शूर्पराखा) وغیرہ کے غیر پابند آزادانہ عشق کی تصویریں رامائن میں موجود ہیں۔ لیکن ان تصاویر میں جنسی شدت ایک ایسا رخ اختیار کرتی ہے کہ وہ ہندوستانی اقدار یعنی شوہر اور بیوی کے درمیان عشق کی برابری نہیں کر پاتیں۔

رامائن میں ہی رام اور سیتا کے شفاف اور قدروں کے سائے میں پلے ہوئے مقدس عشق اور اس سے متعلق ہجر اور وصال، دونوں پہلوؤں کی خوبصورت اور کامیاب عکاسی دل ودماغ کو تازگی عطا کرتی ہے۔ عشق کی معراج توارنیہ کانڈ سے لیکر اُتر کانڈ تک رام اور سیتا کے درمیان ہجر کے سبب پیدا ہونے والی کیفیات سے عیاں ہوتی ہے۔ سیتا کے اغوا کے نتیجے میں ساری فطرت، اپنی سہیلی سیتا کے غم سے دکھی ہو کر زار وقطار روتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اپنی شاخوں کو ہلاتے ہوئے درخت، سیتا جی کو صبر کی تلقین کرتے ہوئے یہ کہہ رہے ہیں کہ ڈرو مت! تالابوں کے کنول کمہلا گئے جنگل کے چرند اور پرند، ہمدردی کے سبب، سیتا کے سائے کے عقب میں دوڑ رہے تھے۔ روتے ہوئے درختوں، مایوس پرندوں اور جانوروں نیز اجڑے ہوئے آشرم کو دیکھ کر سیتا جی کے ہجر میں غم گین رام، کدمب، ارجن اور اشوک وغیرہ کے پیڑوں، اور پرندوں نیز جانوروں سے سیتا جی کا پتہ پوچھتے ہیں۔ اور اسی کیفیت میں وہ لکشمن سے یوں کہتے ہیں کہ، میں تسلیم کرتا ہوں کہ میری طرح برے اعمال کا مرتکب روئے زمین پر کوئی دوسرا نہیں ہے، کیوں کہ میرے دل ودماغ کو چیرتا ہوا ایک کے بعد دوسرا غم مسلسل آتا رہتا ہے۔ مجھ سے الگ سونے جنگل میں راکھشوں کے ذریعہ گرفتار، گھسیٹی جاتی ہوئی، بڑی آنکھوں والی سیتا بلاشبہ جنگلی مرغ کی طرح نالہ زن ہوئی ہوگی۔

مختصراً یہ کہ رامائن میں ہجر سے متعلق محسوسات کا بیان زیادہ موثر طریقے سے ہوا ہے۔

دراصل سارس کے قتل سے متعلق ہمدردانہ اور رحم آمیز بیان پوری رامائن میں ایک زیریں موج کی طرح جاری وساری ہے۔ یہ بیانات اس لئے بھی موثر ہیں کیوں کہ والمیک نے کہیں بھی پیچیدہ اظہار کو نہیں اپنایا ہے۔ اسلوب کی سادگی قاری اور سامع کے دل ودماغ پر گہرا تاثر چھوڑتی ہے۔

والمیک کے بعد اشوگھوش (अश्वघोष) اور کالداس جیسے عظیم شعراء کی شاعری عشقیہ

جذبات اور محسوسات کی دلکش تصویریں پیش کرتی ہے۔ ملحوظ خاطر رہے کہ والمیک کے بعد اشوگھوش سے قبل بودھ مذہب سے متعلق پالی ادب بڑی مقدار میں موجود تھا۔ اشوگھوش، اجودھیا کے ایک برہمن خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ اعلیٰ تعلیم سے آراستہ تھے۔ غور و فکر کے بعد بودھ ہو گئے تھے۔ ان کی دو تخلیقات، بدھ چرتم اور سوندر نند بہت مشہور ہیں۔ سوندر نند تخلیقی رزمیہ کے آخری باب میں اشوگھوش اپنے نظریۂ شاعری کو یوں ظاہر کرتے ہیں کہ :

> ''مسلکِ نجات (निर्वाण – धर्म) کی تشریح سے آمیز یہ تخلیق، سکون عطا کرنے والی ہے۔ انبساط عطا کرنے والی نہیں۔ مضطرب سامعین کو راغب کرنے کے لئے یہ تخلیق شاعرانہ پیرایہ میں پیش کی گئی ہے اس میں مسلکِ نجات (मोक्ष – धर्म) کے علاوہ میں نے جو بھی یقین کیا ہے، وہ مسلکِ شاعری کے سبب ہی پیش کیا ہے، بالکل اسی طرح، جیسے شہد سے آمیز کڑوی دوا، کسی طرح پینے کے لائق ہو جائے۔ دنیا کو اکثر خواہشوں میں جکڑی ہوئی اور نجات سے دور دیکھ کر، نجات ہی کو سب سے بہتر سمجھتے ہوئے میں نے یہاں شاعری کے ذریعہ حقیقت کا بیان پیش کیا ہے۔ اس کو سمجھ کر ہوشیاری سے اس میں جو سکون بخش شے ہے، اس کو قبول کرنا چاہیئے ''

اشوگھوش کے اس نظریۂ شاعری کی روشنی میں ہم پاتے ہیں کہ ان کے صاحبِ دل ہونے کی وجہ سے ان کی وہبی صلاحیتوں کے سبب، ان کی شاعری میں ایک مخصوص طرح کی شیرینی در آئی ہے، مگر وہ دانستہ مذہبی تبلیغ کا رنگ اپنی تصانیف پر چڑھا دیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ان کی شاعرانہ تخلیقی قوت اور مذہبی تبلیغ کے درمیان جو ایک کشمکش موجود ہے، وہ اشوگھوش کے توانا شعری اظہار کے سامنے ٹھہر نہیں پاتی اور اس کا ایک الگ وجود، اشوگھوش کے تخلیقی اظہار کو اور زیادہ نمایاں کر دیتا ہے۔ ایس۔ این۔ داس۔ گپتا اور ایس۔ کے۔ ڈے کی رائے درست ہے۔۔

> .....but in this very conflict between his poetic temperament and religious passion , which finds delight in all, that is delightful and yet discards as its empty and unsatisfying lies the

secret of spontaneity and forcefulness

which forms the real appeal of his poetry ."

.A history of Sanskrit Literature, Vol. 1Page . 75 .

بودھ مذہب کو قبول کرنے کے سبب دنیا کی عارضی فطرت پر یقین کرنے کے بعد بھی اشوگھوش حسن سے متاثر دکھائی دیتے ہیں اور یہی سبب ہے کہ وہ اپنے دونوں تخلیقی رزمیوں میں حسن کی مختلف صورتوں کی عکاسی میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔ فطرت اور ارضی نیز ماورائی دنیا کے حسین جلووں کی تصویر کشی میں ان کے قلم کو بے پناہ سرخروئی حاصل ہوئی ہے۔ تھیر گاتھاؤں کے حوالے سے یہ معلوم پڑتا ہے کہ بودھ شرمن (श्रमण) صرف دنیاوی زندگی سے ہی اجتناب نہیں کرتے تھے بلکہ وہ جنگلوں اور غاروں میں رہتے ہوئے اور روحانیت میں دلچسپی رکھتے ہوئے بھی مناظر فطرت میں موجود حسن کے شیدائی تھے۔ یہی صورت حال بدھ چرتم اور سوندر نند میں دکھائی دیتی ہے۔ جس زمین کی زندگی سے اجتناب برتنے کے لئے ریاضت کی گئی وہی زمین اپنے مختلف خوبصورت منظروں کے ذریعہ اس ریاضت کے لئے توانائی فراہم کرتی ہے۔ ترکِ لذات اور ترکِ دنیا آسان تو ہے لیکن ریاضتِ ترک، فطرت اور انسانی زندگی کے کسی غیر منقسم تعلق کی طرف اشارہ کرتی ہے ملاحظہ ہو۔۔۔

स विकृष्टतां वनान्तभूमिं वनलोभाच्च ययौ महीगुराााच्च।

सलिलोर्मिविकार सीरमार्गां वसुधां चैव ददर्श कृष्यमारााम।

हलभिन्न विकीर्रां शष्पदर्भां हतसूक्ष्मकिमिकीट जन्तुकीरााम

समवेक्ष्य रसां तथाविधां तां स्वजनस्येव वर्धे भृशं शुशोच

بدھ چرتم۔ باب ۵، اشعار ۴،۵

یعنی ”جنگل کو دیکھنے کے لالچ اور زمین کے مخصوص وصف کی کشش کے سبب سدھارتھ، دور افتادہ جنگل کے علاقے کی طرف گئے اور پانی کی لہروں کی طرح، ہل کی جتائی سے بنے ہوئے نشانات کو انہوں نے دیکھا۔ ہل کی جتائی سے تنکے اور گھاس بکھر گئی تھی۔ ننھے منے کیڑے مکوڑے مر کر

بچھے ہوئے تھے، جنھیں دیکھ کر شہزادے کو بہت افسوس ہوا، جیسے کہ انہیں
کے خاندان کے کسی شخص کا قتل ہو گیا ہو۔"

انسانی حسن کے تحت عورت اور مرد کے سراپا اور ان کے باطنی حسن کی مرقع سازی بدھ چرتم اور سوندر نند میں دستیاب ہے۔ سوندر نند (सौन्दरनन्द) تخلیقی رزمیہ میں نند کی بیوی سندری (सुन्दरी) کی خوبصورتی کا بیان اہم ہے۔ یہاں اس کی زیب و زینت اس درجہ کی ہے کہ اسے سندری، ضد اور انا کے سبب مانتی (मानिनी) جمال اور انسانیت کے سبب اسے بھامنی (भामिनी) یعنی تین ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔۔۔۔

लक्ष्म्या च रूपेसा च सुन्दरीति स्तम्भेन गर्वेरा च माननीति।

दीप्त्या च मानेन च भामिनीति यातो बभाषे त्रिविधेन नाम्ना।।

سوندر نند ۴، ۳

سندری کے ظاہری حسن کی تصویر کشی کرتے ہوئے اشوگھوش کہتے ہیں کہ :

اس کی مسکراہٹ ہنسوں کی طرح ہے۔ اس کی آنکھیں بھونروں کی طرح
ہیں اور ہلتے ہوئے سینوں کی شکل میں اٹھے ہوئے کنول کے پھول والی وہ
خاتون پدمنی، خاندان آفتاب (सूर्य–वंश) میں پیدا ہونے والے نند کی
شکل میں موجود سورج کے سبب اور زیادہ خوبصورت ہوئی۔

اصل متن یوں ہے۔۔۔۔

सा हास हंसा नयनद्विरेफा पीनस्तनात्युन्मतपद्म कोषा।

भूयो बभासे स्वकुलोदितेन स्त्री पदमिनी नन्द दिवाकरेरा।।

سوندر نند ۴، ۴

اس طرح بدھ چرتم میں سدھارتھ گوتم کو کھانا کھلانے کے لئے آئی ہوئی گوپراج کی بیٹی نند بالا کے حسن کی تعریف اشوگھوش یوں کرتے ہیں۔۔۔

"سفید شنکھوں والے ہار سے سفید باہوں والی، دوشیزہ، نیلے کمبل کا لباس

پہنے ہوئے تھی اور ایسی لگ رہی تھی جیسے کہ سفید جھاگ سے بھری ہوئی نیلے
پانی والی بہترین ندی جمنا ہو ۔''

اصل متن یوں ہے۔۔۔

सितशंखोज्ज्वल भुजा नील कम्बल वासिनी।

सफेन माला नीलम्बुर्यमुनेय सरिद्वरा।।

بدھ چرتم ۔۱۲/۱۱

بہر کیف ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ حالانکہ اشوگھوش کا حسن سے متعلق نظریہ، والمیک کی طرح کھلا ہوا اور وسیع نہیں ہے لیکن مناظر فطرت، انسانی اور ماورائی حسن کے ظاہری اور باطنی پہلوؤں کی عکاسی میں وہ کہیں کہیں والمیک سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اور اس ضمن میں وہ کالداس کی ہمسری کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اشوگھوش کے کردار جہاں فطرت سے عشق کرتے ہیں وہیں ان کی تخلیقات میں فطرت بھی ان کرداروں سے عشق کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر بدھ چرتم کے ۱۲ویں باب میں ریاضت سے سدھارتھ کی جسمانی کمزوری کے سبب پیڑوں نے ان سے ہمدردی جتائی ہے۔ سدھارتھ کا جسم کمزور ہو گیا ہے۔ نہانے کے بعد نیرنجنا (नैरंजना) ندی کے کنارے وہ دھیرے دھیرے اوپر چڑھنے لگے تو کنارے پر موجود پیڑوں نے عقیدت سے اپنی شاخوں کی پھنگیوں کو جھکا کر ہاتھ کا سہارا دیا۔ اصل متن یوں ہے۔۔۔

स्नातो नैरंजनातीएदुत्ततार शनैः कृशः।

भक्त्यावनतशाखाग्रेर्दत्त हस्तस्तट द्रुमैः।।

بدھ چرتم کے پانچویں باب میں سدھارتھ کے قلب میں دنیا کی طرف راغب کرنے کے لئے راجہ شدھودن محل میں خوبصورت دوشیزاؤں کو اکٹھا کرتے ہیں۔ یہ بیان والمیک کے راون کے حرم سے متعلق بیان سے ملتا ہے۔

اشوگھوش کی شاعری میں مرد اور عورت دونوں کے غیر پابند آزادانہ عشق نیز خاوند اور بیوی کے مابین عشق کی تصویریں ملتی ہیں۔ خاوند اور بیوی کے درمیان عشق میں بھی ہجر اور وصال

دونوں کا بیان ملتا ہے۔ راماین کی طرح بدھ چرتم اور سوندر نند دونوں تخلیقی رزمیوں میں اندر (इन्द्र)، سوریہ (सूर्य) وشسٹھ (वशिष्ठ) پراشر (पराशर) انگیرا (अंगिरा) کشیپ (कश्यप) رشیہ شرنگ (ऋष्यशृंग) وشوامتر (विश्वामित्र) چندرما (चंदना) اگستیہ (अगस्त्य) اور ییاتِ (ययाति) وغیرہ کے غیر پابند آزادانہ عشق کے حوالے ملتے ہیں۔ سوندر نند میں سندری اور نند کے باہمی عشق کے ہجر اور وصال دونوں کی بہت خوبصورت تصویریں موجود ہیں۔ یہ تصویریں احساس عشق کی شدت سے آمیز ہیں۔ اشوگھوش نے ان میں سنیوگ شرنگار کے تحت مختلف قسم کی عشقیہ سرگرمیوں، مصنوعی انانیت اور خوشامد کو شامل کیا ہے۔ ان میں جنسی جذبات کی گرمی کا بھی بیان ملتا ہے۔ بملا چرن درست فرماتی ہیں۔

....Ashvaghosha seems to be aquainted with

Kamashastra. Ashvaghosha . P. 21

سندری کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ نند، شرمن (श्रमण) ہوگیا ہے، اس وقت سندری جس کرب کو محسوس کرتی ہے۔ اشوگھوش اس کی بڑی ہی کامیاب تصویر یوں پیش کرتے ہیں۔

"وہ روئی، کمہلائی، چلائی، ادھر ادھر گھومی، کھڑی رہی، نالہ وشیون کرنے لگی، پریشان ہوئی ناراض ہوئی، ہار کو بکھیر دیا، ہونٹ کاٹے اور لباس کو چاک کرنے لگی۔"

اصل متن یوں ہے۔۔۔

रुरोद मम्लौ विरुराव जग्लौ वभ्रामतस्थौ विललाप दध्यौ

चकार रोषं विचकार माल्यं चकर्तवक्त्रं विचकर्ष वस्त्रं

سوندر نند ۶/۳۴

بہر کیف اشوگھوش نے عشق سے متعلق جو شاعری پیش کی ہے وہ ایک طرف جنسی جذبات کی عکاسی ارضی سطح پر کرتی ہے تو دوسری طرف یہ نروان یا نجات کی طرف لے جانے والی عینی رفعتوں کی تشریح کرتی ہے۔ اس ضمن میں ایس۔ این۔ گپتا اور ایس۔ کے۔ ڈے صحیح

فرماتے ہیں کہ۔۔۔

"This unique combination is often real and vital enough to lift his poetry from the dead level of the common place and conventional and import to it a genuine emotional tone, which is rare in later poetry .

A History of Sanskrit Literature V ol. 1 , Page 76

والمیک اور اشوگھوش کے بعد کالداس جیسے عظیم شاعر نے اپنے تصورِ شاعری کو پیش کیا ہے۔رگھونش کے پہلے شعر میں کالداس نے شیو (शिव) اور پاروتی کی مشترک تصویر یعنی اردھ نار یشور (अर्ध–नारीश्वर) کی شکل میں اپنی تخلیقات کے مخصوص موضوع یعنی عشق کی عینی صورت ہی نہیں پیش کی ہے بلکہ معنی یعنی شیو (शिव) اور لفظ یعنی پاروتی (पार्वती) کے حوالے سے فن کے اوجِ کمال کو بھی پیش کیا ہے۔اصل متن یوں ہے۔۔

वागर्थाविव संपृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये।

जगतः पितरौ वन्दे पार्वती परमेश्वरौ।।

رگھوونش ۱/۱

ظاہر ہے کہ اس شعر میں بیان شدہ لفظ اور معنی کی مشترک صورت ہی تخلیقی فنکار کے لئے بہت اہمیت رکھتی ہے اور اس مشترک صورت کے بغیر ایک سچا فنکار، ایک حقیقی فن پارے کو خلق نہیں کرسکتا، ایس۔کپوسوامی فرماتے ہیں۔۔۔

.....Without this synthesis , a genuine artist can not produce a genuine work of art .

.....Highways and by ways of literary criticism in sanskrit . P. 24

ٹھیک اسی طرح کالداس نے وکرموروشیہ (विकमोर्वशीय) کے دوسرے باب میں

آچاریہ بھرت کے آٹھ رسوں کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے رس نظریہ کو تسلیم کیا ہے۔یہی سبب ہے کہ ان کی ساری تخلیقات میں صنائع وبدائع پر رس کو فوقیت حاصل ہے اور اس لئے کے۔سی۔پلئی فرماتے ہیں۔۔۔۔

......Kalidasa is a poet of highest rank, for whom the soul of poetry is sentiment (Rasa) , which as such, is exalted above mere poetic ornaments.

....Similes of Kalidasa (Introduction) Page .1

اسی طرح ابھگیان شاکنتلم میں ڈرامہ کے پہلے باب میں ہی شکنتلا کے ہونٹوں کی شیرینی پینے میں مصروف بھونرے سے حسد کرتا ہوا دشینت یہ کہہ رہا ہے کہ

''ہم تو جستجوئے عناصر میں مارے گئے اور تو (یعنی بھنورا) کامیاب ہوگیا۔''

اصل متن یوں ہے۔

करौ व्याधुन्त्वयाः पिबसि रतिसर्वस्वमधरं

वयं तत्वान्वेषा मधुकर हतास्त्वं खनु कृती

شاکنتلم/۲۲/ ۱

ظاہر ہوا کہ کالداس قلب کے سوز وگداز کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔اور پہلی نظر کے عشق کو بہت اہم مانتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ وہ تخیل اور محسوسات کی آزاد ترسیل میں اور اپنے کرداروں کی خودمرکوز باطنی تحریک کے خوش رنگ اور خوش آہنگ اظہار میں بہت مشاق ہیں۔وہ اپنی شاعری میں مناظرِ فطرت کے حسن، انسانی حسن اور ماورائی حسن کے بیان میں غیر معمولی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔اے۔سی۔شاستری فرماتے ہیں کہ :

''حالانکہ سنسکرت کے دوسرے شعراء نے بھی جمالیات کے ضمن میں نمایاں کارنامے انجام دیئے ہیں لیکن کالداس نے جمالیات سے متعلق بہترین نظریہ پیش کیا ہے۔''

ان کے اصل الفاظ یوں ہیں۔

Though our Sanskrit poets made excellent contributions to the aesthetic theory, Kalidasa gave the highest conception of beauty.

--- Studies in Sanskrit Aesthetics P. 40

کالِداس کی شاعری میں، آنکھ، کان، ناک، زبان اور لمس کے انبساط کے علاوہ تخیل سے متعلق سکون اور اطمینان کالداس کے تخلیقی سرچشموں کی بنیاد میں موجود ہیں، اور یہی سبب ہے کہ ان کی عشقیہ شاعری خوبصورت ترین ماڈل میں ڈھل گئی ہے۔ ابھگیان شاکنتلم کے پانچویں باب میں کالداس فرماتے ہیں کہ :

''دلآویز شکلوں اور شیریں الفاظ کو دیکھ اور سن کر محسوسات کی صورت میں موجود دوسرے جنموں کے جذبات بھی یادداشت میں طلوع ہو جاتے ہیں۔ ادراکِ جمال اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات اور کیفیات کے لئے حواس کے لمس کو انہوں نے بہت اہمیت دی ہے۔''

ابھگیان شکنتلم کے تیسرے باب میں شکنتلا کی بے مثال خوبصورتی سے متاثر ہو کر دشینت کی زبان سے خود بخود یہ الفاظ ادا ہوئے ہیں۔

अये लब्धं नेत्र निर्वाराम

یعنی بہت خوب! آنکھوں کو نجات حاصل ہو گئی

اس جملے کی دلآویزی اس امر میں مضمر ہے کہ یہیں حواس کے لمس کے ساتھ ہی تخیل کا گہرا اظہار بھی موجود ہے۔ اس طرح کالداس نے اپنی عشقیہ شاعری میں ظاہری اور باطنی حسن کے دلکش مرقعے سجائے ہیں۔ حسن اور شیرینی کے شاعر کالداس نے مناظرِ فطرت کی بہترین ساحرانہ عکاسی پیش کی ہے ان کی تخلیقات کے مطالعہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان کے مختلف علاقوں کے فطری حسن سے براہِ راست واقف تھے۔ میگھ دوت میں بادل کے راستے جغرافیائی حالات، رگھوونش میں رام کا لنکا سے اجودھیا تک کا ہوائی سفر اور رگھو کے ذریعہ کی گئی فتوحات کی تفصیل اس

بات کی تصدیق کرتی ہے۔

......رائڈر(Ryder)اس ضمن میں یوں فرماتے ہیں۔

''اگر کوئی شخص کالداس کی شاعری کا مکمل احتساب کرنا چاہتا ہے تو اسے کم سے کم چند ہفتے سنسان سبز پہاڑیوں اور جنگلوں میں گزارنا چاہیئے۔وہاں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ پھول اور پیڑ بلا شبہ اپنی ایک شخصیت رکھتے ہیں اور اپنی ذاتی زندگی میں پوری طرح متحرک اور خوش ہیں ''

Fully to appreciate Kalidasa,s poetry one must have spent some weeks at least among wild mountains and forests untouched by man, there the conviction grows that trees and flowers are indeed individuals, fully conscious of personal life and happy . in that life." "

....Love in the Poem and Plays of Kalidasa

Dr. V. Raghvan سے اقتباس

ایک طرف کالداس اپنی عشقیہ شاعری میں روپ (صورت)،رس، گندھ (بو) دھون (صوت) اور سپرش (لمس) سے متعلق حواس کی سرگرمیوں کے ذریعہ مناظرِ فطرت کے حسن کے احساس کو عمیق بنانے میں کامیاب ہیں۔دوسری طرف فطرت کے کثیر الجہت جلوؤں کے حوالے سے وہ حواسی سرگرمیوں کو اور زیادہ توانائی عطا کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

مثال کے طور پر میگھ دوت کے اولین حصے کے ۳۳ویں شعر کو ملاحظہ فرمائیں۔۔۔

दीर्घीकुर्वन्पटु मदकलं कूजितं सारसान्रं

प्रत्यूषेषु स्फुटित कमलामोद मैत्रीकषायः

यत्र स्त्रीराां हरति सुरतग्लानिमंगांनुकूलः

शिप्रावातः प्रियतम इव प्रार्थना चाटुकारः

اس شعر میں صورت، صوت، بو، رس اور لمس کی دلکش تصویر کھینچتے ہوئے کالداس فرماتے ہیں کہ

اُس شہر یعنی اجین میں متوالے سارسوں کی شیریں نوائی کو دور دور تک پھیلاتی ہوئی، صبح کاذب میں کھلے ہوئے کنولوں کی خوشبو میں بسی ہوئی اور جسم کو تازگی عطا کرتی ہوئی شپرا ندی کی ہوا، خواتین کے جنسی عمل کی تکان کو اسی طرح دور کر رہی ہو گی، جس طرح ہوشیار عاشق، خوشامد کرتے ہوئے عطر سنگھا کر اور پنکھا جھل کر جنسی عمل سے تھکی ہوئی اپنی محبوبہ کو آرام پہنچاتا ہے۔

کالداس کی نظر میں فطرت، صرف ایک متحرک، زندہ اور تابندہ اکائی ہی نہیں ہے بلکہ انسانی محسوسات، انسانی سرگرمیوں اور انسانی شائستگی سے مزین ہے۔ کالداس کے لئے سارے موسم ذی روح پیکروں کی طرح عشق، دوستی اور ہمدردی کے جذبات سے لبریز ہیں۔ انہوں نے فطرت کے ریشے ریشے میں ظاہری اور باطنی حسن کے جلوے دیکھے ہیں۔

کالداس نے انسانی حسن کا بنیادی وصف دلآویزی (रमराीयता) قرار دیا ہے۔ ابھگیان شاکنتلم میں فرماتے ہیں۔۔۔

भुहो। सर्वास्ववस्थासु रमराीयत्वमा कृति विशेषरााम

یعنی حبّذا! جو خوبصورت ہوتے ہیں وہ ہر حال میں خوبصورت لگتے ہیں

کالداس نے فطرت اور انسان، دونوں ہی کے فطری حسن کو اہمیت دی ہے، راجہ دشینت رشیوں کی دوشیزہ بیٹیوں کو دور سے ہی دیکھ کر متاثر ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ

"اگر آشرم میں رہنے والے لوگوں کے ایسے جسم ہیں، جن کا شاہی حرم میں ملنا ناممکن ہے، تو یقیناً جنگل کی بیلیں اپنے اوصاف کے سبب چمن کی بیلوں سے بہتر ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

शुद्धान्तदुर्लभमिदं वपुराश्रमवासिनो यदि जनस्य

दूरी कृताः खलु गुरौरुद्यानलता. वनलताभिः

ابھگیان شاکنتلم ۱۔۱۷

شکنتلا‘ پاروتی‘ یکھشری (यक्षिराणी) اور سیتا وغیرہ سبھی خواتین‘ فطرت کی نازک اندام بیٹیاں ہیں اور اسی لئے کالداس انسانی حسن کے اندر فطرت کی سادگی کی آمیزش کو لازمی قرار دیتے ہیں اور وہ مانتے ہیں کہ فطری حسن کو ظاہری زیبائش کی ضرورت نہیں ہے چھال کے کپڑوں (वल्कल) کو پہنے ہوئے شکنتلا کو دیکھ کر حیرت سے دشینت کہتا ہے۔

सरसिजमनुविंदु शैवलेनपि रम्यं मलिनपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं तनोति।

इयमधिकमनोज्ञा वल्कलेनपि तन्वी किमिवहिमधुराराां मंडनम नाकृतीनाम।।

ابھگیان شاکنتلم ۱۔۱۹

یعنی حالانکہ اس کا نازک جسم‘ چھال سے بنے ہوئے ملبوس کے لائق نہیں ہے‘ لیکن یہ لباس اس کے بدن پر زیورات کی طرح خوبصورت لگ رہے ہیں۔ کیوں کہ جیسے سواروں سے گھرا ہوا ہونے پر بھی کنول خوبصورت لگتا ہے اور چاند پر پڑا ہوا دھبا بھی چاند کی خوبصورتی میں اضافہ ہی کرتا ہے۔ اسی طرح یہ حسینہ بھی چھال کی پوشاک پہنے ہوئے بہت خوبصورت لگ رہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خوبصورت جسم پر کیا اچھا نہیں لگتا ہے ؟

اسی طرح شادی کے موقع پر پاروتی کے فطری حسن کے حوالہ سے کالداس نے یہ شعر پیش کیا ہے۔۔

तां प्राड.मुखीं तत्र निवेश्य तन्वी क्षरां व्यलम्बन्त पुरो निषण्णाः

भूतार्थ शोमाह्यि मारानेत्राः प्रसाघने सन्निहितेsपि नार्यः

کمار سمبھو۔۱۳/۷

یعنی ”وہاں انہوں نے (سہاگن عورتوں نے) پاروتی کو مشرق کی طرف

منہ کر کے بٹھا دیا زیب و زینت کی ساری اشیاء پاس ہونے پر بھی، وہ سب
پاروتی کے فطری حسن پر ہی اتنی فریفتہ ہوگئیں کہ تھوڑی دیر تک تو وہ ہوش و
حواس کھو بیٹھیں اور پاروتی کی طرف ٹکٹکی لگا کر دیکھتی ہی رہ گئیں۔"

کالداس نے ایک طرف فطرت میں نسائی حسن کو دیکھا ہے تو دوسری طرف نسائی حسن میں فطرت کے سادہ حسن کی جھلکیاں بھی دیکھی ہیں۔ کمار سمبھو کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔۔۔۔

आवर्जिता किंचिदिवस्तनाभ्यां वासो वसाना तरुणार्कारागम्।

पर्याप्तपुष्पस्तबकावनम्रा संचारिणी पल्लविनी लतेव।।

کمار سمبھو ۵۴۔۳

یعنی "سینے کے وزن سے جھکے ہوئے جسم پر صبح کے سورج کی طرح سرخ
ملبوس میں، وہ پاروتی ایسی لگ رہی تھیں جیسے پھولوں کے گچھوں کے وزن
سے جھکی ہوئی سرخ کونپلوں والی چلتی پھرتی ہوئی کوئی بیل ہو۔"

کالداس کی تخلیقات میں، نسائی حسن کے اظہار میں، کنول جیسے رنگ، چاند جیسے چہرے، پھول کی طرح نرم لمس، ہنس یا غزال جیسی رفتار، کویل کی طرح میٹھی آواز وغیرہ کو تو شامل ہی کیا گیا ہے ساتھ ہی نسائی حسن میں خوشبو کو شامل کر کے اسے حسن فطرت کے مساوی قرار دیا ہے۔ کمار سمبھو کے تیسرے باب میں خوشبو سے آمیز سانسوں کے لالچ میں ہونٹوں کے پاس آنے والے بھونروں کے خوف سے پارے جیسی نظر والی اور چھوٹے چھوٹے کنولوں سے انہیں ہٹاتی ہوئی پاروتی کی تصویر میں خوشبو اور اس کے جنسی اثرات کی عکاسی یوں کی گئی ہے۔

सुगन्धिनिश्वास विवृद्धतृष्णां बिम्बाधरासन्नचरं द्विरेफम।

प्रतिक्षणां संभ्रमलोल दृष्टिर्लीलारविन्देन निवारयन्ती

کمار سمبھو ۳/۵۶

کالداس نے اپنی عشقیہ شاعری میں دوشیزہ کے ساتھ ہی ساتھ شادی شدہ اور ماں کی شکلوں کے خوبصورت مرقعے بھی سجائے ہیں۔ عورت کی گھریلو زندگی کا حسن کالداس کی تخلیقات

میں جگہ جگہ موجود ہے۔ کالداس' کمار سمبھو کے پانچویں باب کے پہلے شعر میں کامیاب گھریلو زندگی کا رازیوں بتاتے ہیں

तथा समक्षं दहता मनोभवं पिनाकिना भग्न मनोरथा सती।

निनिन्द रुपं हृदयेन पार्वती प्रियेषु सौभाग्यफला हि चारुता

یعنی ''مہا دیو نے جب دیکھتے ہی کامدیو کو بھسم کر دیا تو پاروتی کی ساری امیدیں خاک میں مل گئیں اور وہ جی بھر کر اپنی خوبصورتی کو کوسنے لگیں' کیوں کہ جو خوبصورتی اپنے محبوب کو نہ متاثر کر سکے' اس کا ہونا نہ ہونا دونوں برابر ہیں۔''

حاملہ عورت کے حسن کی بھی بہت سی تصویریں گھریلو زندگی کے تقدس کے بارے میں کالداس کی فکر کو نمایاں کرتی ہیں۔ رگھوونش میں راجہ اگنی ورن (अग्निवर्ण) کی رانی اپنے شکم میں نئی زندگی کو چھپائے ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ زمین اپنے اندر کئی طرح کے بیج چھپائے ہوئے رہتی ہے۔ اس طرح رگھوونش میں رانی سُدکشنا (सुदक्षिणा) اور رگھوونش میں ہی راجہ دشرتھ کی تینوں رانیوں کوشلیا' کیکئی' اور سمترا کے حاملہ ہونے پر ان کے حسن کی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔

کالداس کے زرخیز تخیل نے فطرت اور انسانی دنیا میں بکھری ہوئی خوبصورتی سے تحریک اور مواد حاصل کر کے انتخاب اور ترتیب کی بنیاد پر ماورائی حسن کی تشریح کی ہے۔ جس طرح کالداس کے مناظرِ فطرت کے حسن اور انسانی حسن کے درمیان کوئی خط تقسیم نہیں کھینچا جا سکتا' اسی طرح انہوں نے ماورائی حسن کو حسنِ فطرت اور حسنِ انسانی کی شکل میں پیش کیا ہے۔ میگھ دوت کی الکاپوری' کمار سمبھو میں ہمالہ کا شہر اوشدھِ پرستھ (औषधि–प्रस्थ) اور ابھگیان شاکنتلم کا سورگ لوک' ماورائی حسن کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ عمیق مشاہدہ' وسیع النظری' صلاحیت کی حیرت ناکی اور زرخیز تخلیقیت کے سبب کالداس' حسن اور عشق کے بے مثال فنکار ہیں۔ اسی طرح کالداس نے عشق کو مناظرِ فطرت' انسانی اور ماورائی زندگی کے فطری طریقِ کار کے حوالے سے قبول کیا ہے۔ انھوں نے فطرت، انسان اور ماورائی دنیا تینوں میں ایک ہی بنیادی ارتعاش کو محسوس کیا ہے۔ اسی

وجہ سے انہوں نے ایک ہی عشقیہ سطح سے ذی روح' غیر ذی روح اور ماورائی دنیا کو ایک ہی دھاگے میں پرو کر پیش کیا ہے۔

کالداس کی تخلیقات کے مطالعہ سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ان کی نظر میں عشق ہی وہ بنیادی جذبہ ہے' جس کے اندر دوسرے جذبات ہی نہیں بلکہ پوری زندگی اور دنیا کی ساری وسعتیں سما جاتی ہیں۔ اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ عشق ہی' کالداس کے لئے زندگی اور دنیا کی تشریح کا واحد وسیلہ ہے۔

چونکہ رس راج شرنگار ہی کالداس کی شاعری کا بنیادی رس ہے۔ اس لئے سنیوگ شرنگار کے متنوع مرقعوں کے ساتھ ہی انہوں نے ہجر (विप्रलम्भ) کی دل فریب عکاسی کی ہے۔ لیکن غور طلب امر یہ ہے کہ کالداس نے انبساط آمیز وصل کو ہی عشق کا عینی نتیجہ قرار دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کالداس کی تخلیقات میں سنیوگ کا ایک جیسا ہی ارتقاء دکھائی دیتا ہے۔ کالداس نے عشق کو آخر کار دو روحوں کا سبھی جنموں میں تعلق تسلیم کر کے اس کی زندہ، جاوید شکل کو اہمیت دی ہے۔ انہوں نے عشق کا عینی نتیجہ یہ بھی قرار دیا ہے کہ عاشق اور معشوقہ دونوں خاوند اور بیوی کی حیثیت سے معاشرے میں عزت اور احترام کا مقام حاصل کریں، اور اسی تسلسل میں دونوں کی شادی شدہ زندگی کا عینی مقصد' اولاد کا حصول ہے۔ عینی شوہر اور عینی بیوی کو وہ عینی باپ اور عینی ماں کی حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ کالِداس کی نظر میں جسمانی ملاپ کے ساتھ ہی عاشق اور معشوقہ کا ذہنی وصل ہی روحانی عشق ہے لیکن کالداس جذبہء عشق کی اس روحانی کیفیت کو ماورائی یا مابعد الطبیعاتی نہیں مانتے۔ ان کا خیال ہے کہ مساوی عاشقانہ سرگرمی کا نتیجہ شادی اور اس کے بعد حصولِ پسر ہونا چاہیئے تا کہ زندگی کا توانا تسلسل قائم و دائم رہے۔ کالداس تارکِ دنیا فقیروں کی طرح' جسمانی خواہشات کو مختلف ریاضتوں کے ذریعہ دبانا نہیں چاہتے بلکہ جنسی قوت کو زندگی کی مثبت توانائی کی شکل میں معاشرے کی سب سے چھوٹی اکائی خاندان کو پھلنے پھولنے کے لئے معاون بنانا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ کالداس کا تصور عشق' زندگی کی اعلیٰ قدروں کا نگہبان ہے۔ ساتھ ہی رگ وید' والمیک اور اشو گھوش کے ذریعہ اپنائے گئے تصور عشق کا پاسدار بھی ہے۔

کالداس کے بعد تخلیقی رزمیہ نگاروں کی صف میں بہت اہم نام بھارو (भारवि) بھٹ (भट्टि) کمارداس (कुमारदास) اور ماگھ (माघ) ہیں۔ اتفاق ہے کہ ان چاروں اہم شعرا کی ایک ایک ہی تصنیف دستیاب ہے۔ بھارو کا تخلیقی رزمیہ 'کراتارجونیہ (किरातार्जुनीय)' بھٹ کا راوڑ ودھ (रावरा–वध) یا بھٹ کاویہ (भट्टि–काव्य) کمارداس کا جانکی ہرڑ (जानकी–हरण) اور ماگھ (माघ) کا ششوپال ودھ (शिशुपाल–वध) یہ چاروں تصانیف آج دستیاب ہیں۔ ان میں کراتارجنیہ (किरातार्जुनीय) اور ششو پال ودھ (शिशुपाल–वध) مہابھارت جیسے عظیم رزمیہ سے متاثر ہیں کیوں کہ ان کے موضوعات' وہیں سے اٹھائے گئے ہیں' جب کہ راوڑ ودھ (रावरा–वध) اور جانکی ہرڑ (जानकी–हरण) والمیک رامائڑ (वालमीकि–रामायरा) سے متاثر ہیں اور ان کے موضوعات بھی وہیں سے لئے گئے ہیں۔ در اصل سنسکرت شاعری میں ان دونوں عظیم رزمیوں سے متاثر ہو کر تخلیقی رزمیے خلق کئے گئے۔

بھارو (भारवि) چھٹی صدی عیسوی میں موجود تھے۔ بھٹ (भट्टि) ساتویں صدی میں' کمارداس آٹھویں صدی میں اور ماگھ ساتویں صدی میں پیدا ہوئے تھے۔ ان شعراء کی عشقیہ شاعری پر کچھ عرض کرنے سے قبل یہ ضروری معلوم پڑتا ہے کہ ان کے تصور شعر کو بھی سمجھ لیا جائے۔ بھارو نے اپنے تصورِ شعر کو حالانکہ براہِ راست ظاہر نہیں کیا ہے لیکن اپنے تخلیقی رزمیہ کے مخصوص کرداروں کے ذریعہ انہوں نے اپنے موقف کو پیش کیا ہے۔ بھارو نے عینی کلام (आदर्श–वाराी) کے لئے موزونیت (युक्ति–युक्त) معنویت آمیزی (सारवान) عظیم تعبیر آمیزی (उर्जिताशय) وغیرہ خصوصیات کو اہم بتایا ہے۔ دوسری جگہ وہ فرماتے ہیں کہ

> ''اس کلام کی تعریف کرائی گئی ہے، جو کلام کے دیوتا برہسپتی (बृहस्पति) کے لئے بھی نایاب اور حیرت ناک ہے''
>
> (کراتارجنیہ۔۲/۲)

اسی طرح دوسری جگہ وہ فرماتے ہیں کہ

> ''موضوع کو فنکاری کے ساتھ پیش کرنا خصوصی طور پر نایاب ہے''

(کراتارجنیہ ۲/۳)

بھیم کی تعریف میں یدھشٹر یوں رطب السان ہیں۔

''تم نے الفاظ کے ذریعہ نہ تو معنیٔ اصغر (स्फुटार्थ) کونظر انداز کیا ہے اور نہ ہی معنی آفرینی (अर्थ–गाम्भीर्य) سے دست بردار ہوئے ہو۔ نہ ہی تم نے معنیٔ دگر کی تشکیل کی ہے۔ اور نہ ہی الفاظ کی باہمی توقعات کو ترک کیا ہے۔''

(کراتارجنیم ۲/۲۷)

ظاہر ہوا کہ یہاں صرفی اور نحوی شفافیت، شکوہِ معنی نیز لفظیات کی دلآویز ترتیب پر زور دیا گیا ہے کرات (किरात) کی گفتگو کی تعریف میں بھارو (भरवि) نے ارجن (अर्जुन) کے ذریعہ اپنا تصورِ شعر یوں پیش کیا ہے۔

''ادا کیے گئے حروف کی زینت والی، کانوں کو پیاری لگنے والی، دشمنوں کے دلوں کو بھی فتح کرنے والی، شادمان اور سنجیدہ لفظیات والی شاعری، پاکیزہ اعمال سے خالی اشخاص میں نمودار نہیں ہوتی۔''

اصل متن یوں ہے۔

विविक्तरार्गाभरराा सुखश्रुतिः प्रसादयन्ती हृदययन्यपिद्विषाम।

प्रवर्त्तते नाकृतपुण्यकर्मरााां प्रसन्नगम्भीर पदा सरस्वती।।

کراتارجنیم ۱۴/۳

اس طرح بھٹ نے اپنی تصنیف راوڑ ودھ (रावराावध) یا بھٹ کاویہ (भट्टिकाव्य) کی آخری سطور میں اپنا تصور شعر یوں پیش کیا ہے۔

''صرف ونحو کی آنکھوں والوں کے لئے، یہ تخلیقی رزمیہ چراغ کی طرح ہے لیکن صرف ونحو کے بغیر یہ (رزمیہ) نابینا کے ہاتھوں میں آئینہ کی طرح ہے۔ یہ شاعری، شرح کے ذریعہ ہی قابل فہم ہے، اس لئے یہ دانشوروں کو ہی خوش

کرنے والی ہے۔ اہلِ علم حضرات کے لئے نرم گوشہ رکھنے کے سبب ہی میں نے
اس تخلیقی رزمیہ میں صرف ونحو کے علم سے عاری افراد کو نظرانداز کیا ہے۔"

اصل متن یوں ہے..........

दीपतुल्यः प्रबन्धोऽयं शब्दलक्षराचक्षुषाम।
हस्ताऽदर्श इवाऽन्धानां भवेद्वयाकररााादृते।।
व्याख्यागम्यमिदं काव्यमुत्सवः सुधियामलम्।
हता दुर्मेधसश्चाऽस्मिन विद्वत्प्रियतया मया।।

بھٹ کاویہ ۲۲/۳۳۔۳۴

ظاہر ہوا کہ شاعر نے صرف ونحو کے انوکھے علم کے اظہار کے لئے ہی اپنی تصنیف پیش کی ہے۔ شاعر کی نظر میں صرف ونحو کے علماء ہی اس کی شاعری کے مناسب قاری ہیں، اور عام قارئین کو اس نے جان بوجھ کر نظرانداز کیا ہے۔

کمار داس نے اپنے تخلیقی رزمیہ کے آغاز میں کسی طرح کا تصورِ شعر نہیں پیش کیا ہے لیکن ان کی تصنیف کا آخری حصہ دستیاب نہ ہونے کے سبب ان کے تصور شعر پر کوئی روشنی نہیں پڑتی ۔ ماگھ (माघ) نے اپنی تصنیف کے آخر میں شجرہ سے متعلق اشعار میں آخری شعر میں یہ فرمایا ہے کہ باکمال شاعر کی شہرت حاصل کرنے کے لئے ہی انہوں نے ششو پال ودھ (शिशुपालवध) نام کے تخلیقی رزمیہ کو پیش کیا ہے ظاہر ہوا کہ شاعر نے خود اپنے حصول انبساط کے لئے یا کسی عظیم پیغام کے لئے اپنی شعری تصنیف نہیں پیش کی ہے بلکہ اس نے کسی نہ کسی طرح مشق کے ذریعہ عظیم شاعر بننے کی کوشش کو ہی اپنی منزل مانا ہے۔ فنکاری اور علمیت کا اظہار ہی اس کی منزل مقصود رہی ہے۔ ماگھ کے نقطۂ نظر سے کامیاب شاعر وہ ہیں جو رات کے آخری پہر میں جاگ کر اپنے اشعار تخلیق کرتے ہیں جو ادق ہوں اور جن میں لفظ اور معنی کے مختلف تجربات ،لغوی، اشاراتی، اور مجازی معنی کی روشنی میں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ان چاروں شعراء کے بعد اسی طرح سری ہرش (श्रीहर्ष) نے جو کہ بارہویں صدی کی

آخری دہائیوں میں موجود تھے اپنا تصورِ شعر پیش کیا ہے۔ سری ہرش بھی فن اور شعریاتی اصولوں میں گہرا یقین رکھتے ہیں۔ راجہ نل (नल) کی تعریف کرتے ہوئے وہ رقم طراز ہیں کہ علم راجہ نل کی زبان کے اگلے حصہ پر رقص کناں تھا۔ اصل متن یوں ہے.......

अमुख्य विदयारसनाग्रनर्तकी

دراصل یہ جملہ خود سری ہرش پر پوری طرح صادق آتا ہے۔ انہوں نے خود کو عظیم شعراء کے تاج کا نگیں مانا ہے۔ اور اپنی شاعری کو شرنگار رس کے سبب خوبصورت مانا ہے۔ یہی سبب ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں' فلسفہ' ادب' موسیقی' صرف ونحو' عروض وغیرہ مختلف علوم کو شامل کیا ہے' جس کے سبب فطری باطنی تحرک اور محسوسات' ثانوی درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ اسی سبب ان کی شاعری' مختلف قسم کے معانی کو ظاہر کرنے والے الفاظ کو ترتیب دینے والی اور شاعر کے اشاروں پر چلنے والے آلہ کی شکل میں ہے۔ انہوں نے اپنی علمیت کو ثابت کرنے والی مشکل پسندی کو ہی اپنی شاعری میں اہمیت دی ہے اس لئے اس شاعری میں تصنع ہی اپنے مخصوص رنگ میں موجود ہے۔

اس روایت کی نشوونما کا سبب یہ رہا کہ راماین اور مہابھارت کے بعد شاعری میں آمد کا سلسلہ عام طور پر منقطع ہو گیا' اور شہری تہذیب اپنے عروج پر پہنچ گئی شہنشاہوں کے دربار ہی سارے فنون لطیفہ کا مرکز بن گئے۔ اور ان درباروں نے ہی مختلف دانشوروں علماء، شعراء اور فنکاروں کی سرپرستی کی۔ یہی سبب تھا کہ شاعروں کا مقصود شاعرانہ فنکاری کے ذریعہ دانشور بادشاہوں اور دوسرے ہم عصر علماء کو خوش کرنا ہوتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس عہد کے شعراء پُران، معاشیات، جنسیات، اخلاقیات، علم موسیقی، فلکیات، صرف ونحو، علم تیر اندازی، آیوروید، شعریات اور علمِ ڈرامہ نگاری وغیرہ کو بھی اپنی شاعری کا موضوع بنا کر شہرت حاصل کرنے لگے۔ ان درباروں میں مناظرہ کی بھی ایک روایت تھی۔ اس بات کا ثبوت کالداس کی تصنیف 'مالوِ کا گنی مترم (मालविकाग्निमित्रम) کے باب اول اور بابِ دوم میں گڑ داس اور ہرِ دت کے درمیان موسیقی کے حوالہ سے موجود مناظرے سے ملتا ہے حالانکہ کالداس نے بھی معاشیات، جنسیات اور علم

ڈرامہ نگاری کے ضمن میں اپنی علمیت کا اظہار کیا ہے لیکن چونکہ ان کی ذہنی اور قلبی تربیت تصنع آمیز ماحول سے الگ ہوئی تھی اور ان کی شاعرانہ صلاحیت بھی غضب کی تھی، اس لئے ان کے شاعرانہ تجسس اور تخلیقیت پر ان کی علمیت حاوی نہیں ہوسکی، یہ اور بات ہے کہ رگھوونش (रघुवंश) کے نویں باب میں انہوں نے اپنی علمیت کے جھنڈے گاڑ دئے ہیں۔ لیکن ان کا زیادہ تر کلام آمد کا ہی نتیجہ ہے۔

کالداس کے بعد کے عہد کو اسی لئے عہدِ انحطاط (Age of Decadence) کہا جاتا ہے۔ کیوں کہ اس عہد میں جو تخلیقات معرض وجود میں آئیں ان میں اکثریت ایسی تخلیقات کی ہے جن میں غیر ضروری علمیت، تصنع، ادق تخیل، جذبات نگاری، شعریاتی چمک دمک، وغیرہ در آئی ہیں۔ کالداس کے بعد سے اٹھارہویں صدی کے ایک طویل عرصہ تک تصنع، بے کیفی اور تکرار وغیرہ، سنسکرت کی تخلیقات میں چھائی رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شاعری عوام سے دور رہی، یہاں تک کہ اس کے اثرات، پراکرت اور اپبھرنش کی شاعری پر بھی پڑے اور ان زبانوں کی شاعری بھی ان عناصر سے بھری ہوئی ہے۔

اس عہد میں تخلیقی رزمیوں کے ساتھ ساتھ ایک مختصر صنف مُکتک (मुक्तक) یعنی قطعہ کو بھی فروغ حاصل ہوا اس صنف میں امرُو (अमरू) یا امرُوک شتک (अमरूक–शतक) کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ امروک شتک میں وہی شیرینی اور تخلیقی توانائی ملتی ہے جو گاتھا سپت شتی (गाथा सप्तशती) یعنی پراکرت کی سات سو گاتھاؤں میں دستیاب ہے۔ اسی روایت کا ایک اہم نام بھرتری ہری (भर्तृहरि) ہے۔ جن کے تین شتک بہت مشہور ہوئے۔ شرنگار شتک (श्रृंगार–शतक) ویراگیہ شتک (वैराग्य–शतक) اور نیتِ شتک (नीति–शतक) امرُوک نے جہاں اپنے شتک میں بے نیاز رہ کر شعریاتی اور جنسیاتی اصولوں کی بنیاد پر عشق کے میدان میں مختلف انداز اور سرگرمیوں کے فنکارانہ مرقعے سجائے ہیں وہیں بھرتری ہری نے عشق کو زندگی کے متضاد حالات سے ہٹ کر نہیں دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر عورت کی طرف کشش کا کھوکھلا پن اور اس کھوکھلے پن کو سمجھتے ہوئے بھی عورت کی طرف بار بار راغب ہونا عشق کی راہ میں آئی ہوئی

مشکلات، تشنگی اور بے ربطی کا اظہار ان کے خاص موضوعات ہیں۔ شتکوں کی یہ روایت، صدیوں تک چلی اور سینکڑوں شتک معرضِ وجود میں آئے۔ ان میں اُتپریکشا ولبھ (उत्प्रेक्षा–वल्लभ) کا سُندری شتک (सुन्दरी–शतक) وشویشور (विश्वेश्वर) کا روماولی شتک (रोमावलीशतक)، جناردن گوسوامی (जनार्दन–गोस्वामी) اور نرہری (नरहरि) کے شرنگار شتک (श्रृंगार–शतक) بھی خوب مشہور ہوئے۔ کامراج دیکشت (कामराजदीक्षित) کی شرنگار کلیکا ترشتی (श्रृंगार कलिका त्रिशती) اور دھن دیو (धनदेव) نے نیت (नीति) ویراگیہ (वैराग्य) اور شرنگار (श्रृंगार) پر تین شتک لکھے۔ جے دیو (जयदेव) کے ہم عصر گوور دھن (गोवर्धन) کی آریہ سپت شتی (आर्यासप्त शती) اور پنڈت راج جگناتھ کی بھامنی ولاس (भामिनी–विलास) عشقیہ شاعری کے انوٹھے نمونے ہیں۔ کالداس کے 'میگھ دوت' کی طرز پر قاصد شاعری (संदेश–काव्य) کی تخلیق ہوتی رہی۔ ان میں روپ گوسوامی (रूपगोस्वामी) کا ہنس دوت (हंस–दूत)، برج ناتھ (बृजनाथ) کا منو دوت (मनोदूत)، دھوئی (धोयी) کا پون دوت (पवन–दूत)، ہرہر (हरिहर) کا ہردے دوت (हृदय–दूत) وغیرہ کافی مشہور ہوئے۔ ان کا براہ راست تعلق، عشقیہ شاعری سے ہی تھا۔

شتکوں (शतको) اور قاصد شاعری (संदेश काव्य) کی ان روایات کے ساتھ ہی ساتھ سنسکرت شاعری میں منقبتی شاعری کی بھی ایک توانا روایت رہی ہے' جسے ستوتر کاویہ (स्तोत्र–काव्य) کہا گیا ہے۔ اس منقبتی شاعری کا سرچشمہ رگوید ہے۔ اس شاعری میں پُرانوں کے دیوی دیوتاؤں کی تعریف وتوصیف کی گئی ہے۔ اس کے بعض حصے' عقیدت کے عمیق محسوسات کے سبب شاعری کے اعلیٰ نمونے کی شکل میں ہیں۔ منقبتی شاعری کے یہ عناصر، سنسکرت کے تخلیقی رزمیوں میں بھی در آئے۔ مثال کے طور پر کالداس کے کمار سمبھو (कुमार संभव) کے دوسرے باب میں اور رگھو ونش کے دسویں باب میں برہما اور وشنو سے متعلق منقبتوں کو ہم دیکھ سکتے ہیں۔ بھارو (भारवि) کے کراتار جنیہ (किरातार्जुनीय) کے آخری باب میں مہا دیو سے متعلق منقبت موجود ہے۔ ماگھ (माघ) کے ششوپال ودھ (शिशुपाल वध) کے چودھویں باب میں

بھیشم پتامہ (भीष्म पितामह) نے کرشن کی منقبت پیش کی ہے۔ واڑ (वारा) کا چنڈی شتک (चंडी–शतक) اور میور (मयूर) کا سوریہ شتک (सूर्य–शतक) آزاد منقبتوں کی شکل میں ہیں۔ کہا جاتا ہے۔ کہ میور بہت بیمار تھے سوریہ شتک لکھنے اور اس کا ورد کرنے سے انہیں اس بیماری سے نجات ملی، ان منقبتوں میں بھی اس زمانہ کا تصنع آمیز شاعرانہ اسلوب جھلک رہا ہے۔ اسی طرح بودھوں، جینیوں اور ہندوؤں سے متعلق یہ منقبتی شاعری صناعی اور تصنع سے بھری ہوئی ہے۔ لیکن یہ امر بھی اہم ہے کہ ان منقبتوں میں عشقیہ شاعری کے عناصر بھی در آئے ہیں کیوں کہ ان میں شرنگار رس کا دامن نہیں چھوٹ سکا۔ اس ضمن میں لکشمن آچاریہ (लक्ष्मरा–आचार्य) کی منقبت 'چنڈی کچ پنچاشکا (चंडी.कुच.पंचाशिका) میں تو لکشمن آچاریہ نے شرنگار رس کے تحت بڑی ہی جسارت سے کام لیتے ہوئے اپنی ممدوحہ چنڈی کے پستانوں کی خوبصورتی پر متعدد اشعار لکھے ہیں۔ عہدِ وسطی کی بھکتی تحریک کے زیرِ اثر اس منقبتی شاعری نے ایک الگ شکل اختیار کرلی۔ یوں تو بھکتی تحریک، شنکر جی کے عقیدت مندوں' کالی اور چنڈی وغیرہ کے پجاریوں اور وشنو کے ماننے والوں میں پھیلی ہوئی تھی مگر ان کے ساتھ بودھ اور جین وغیرہ سبھی مذہبی طبقوں میں بھی جاری وساری تھی لیکن کرشن اور گوپیوں کے کرداروں کو لے کر جو عشقیہ شاعری تخلیق ہوئی وہ بہت مقبول ہوئی۔ شری مد بھاگوت پُران اس عشقیہ شاعری کا سرچشمہ بن کر سامنے آیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کرشن کی شخصیت جو مہابھارت میں علم اور عمل کا مرقع تھی' خوبصورتی اور شیرینی کا مرقع بن گئی۔ اس جذبہء عقیدت میں علم، عمل' جاپ' ریاضت اور نجات وغیرہ عبث ہیں۔ عقیدت مند بھکت کے لئے گوپی کے جذبہ سے دائمی قربت اور ان کی لیلاؤں میں شامل ہونا ہی عظیم انبساط ہوا۔ حالانکہ اس بھکتی کو فلسفیانہ اساس بھی عطا کی گئی لیکن اس میں اولیت' عشق کو دی گئی۔ اور حسن وعشق کی یہ کیفیت' اس درجہ بڑھ گئی کہ بھکتی کا جذبہ ثانوی صورت اختیار کرگیا۔ اس ضمن میں گیارہویں صدی میں لیلا شک (लीला शुक) نام کے شاعر نے کرشن کرنا مرت (कृष्णाकर्णामृत) یا کرشن لیلامرت (कृष्णालीलामृत) جیسی ایک سو دس اشعار پر مبنی تصنیف پیش کی' جسے عام مقبولیت حاصل ہوئی بعد میں جے دیو (जयदेव) کی عظیم تصنیف "گیت گووند" (गीत–गोविन्द) نے تو

کامیابی کے جھنڈے گاڑ دیئے۔ اس شعری تصنیف میں راگ اور لحن کی موجودگی یہ ثابت کرتی ہے کہ شاعر کو موسیقی کا گہرا علم تھا۔ پوری تصنیف میں رادھا اور کرشن کے عشق کی بے پناہ مصوری ہے۔ رادھا کی سہیلی دونوں کے درمیان معاون کا کردار نبھاتی ہے۔ اس طرح تین کرداروں کے سبب اس تصنیف میں ڈرامائی عناصر بھی در آئے ہیں اور اس میں موجود مکالموں کی لطافت نے اس تصنیف کے تاثر کو دوبالا کر دیا ہے۔ جے دیو کی اس تصنیف کو اتنا قبول عام حاصل ہوا کہ اس کے تتبع میں کئی تصانیف معرض وجود میں آئیں مگر ان کے حصے میں گیت گووند جیسی مقبولیت نہیں آسکی۔ حالانکہ رادھا تاریخی کردار نہیں ہے بلکہ بھکتی یعنی عقیدت کی تجسیم رادھا میں کر دی گئی اور اس تجسیم کے عمل نے رادھا کے کردار کو دائمی شکل عطا کر دی۔

سطورِ بالا میں یہ اطلاعات اس لئے فراہم کی گئی ہیں کہ اردو کے قارئین کے لئے کالداس (پانچویں صدی۔ ق۔ م) کے بعد کی شاعری سے لے کر ۱۸ ویں صدی کی سنسکرت کی عشقیہ شاعری کا اجمالی تعارف پیش کر دیا جائے۔ اس عشقیہ شاعری کے ضمن میں ذیل میں کچھ مزید عرض کیا جا رہا ہے۔

اس عہد کے شاعروں نے اپنی شاعری میں باطنی دنیا اور فن کی اندرونی حسن کاری کی بجائے ظاہری مرقع سازی پر زیادہ توجہ دی اس شاعری میں موضوعی اور ظاہری خوبصورتی ہی اکثریت سے دستیاب ہے۔ عیش و عشرت سے بھرے ہوئے درباری ماحول کے زیر اثر اس عہد کی شاعری نوابینِ اودھ کے زمانہ کے ماحول کی پروردہ اردو شاعری کی طرح عورت کے جسمانی حسن کے ارد گرد ہی گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر بھارو (भारवि) نے اپنی تصنیف کراتارجنیہ (किरातार्जुनीय) کے چھٹے، ساتویں اور آٹھویں باب میں ارجن کی ریاضت میں خلل ڈالنے کے لئے اندر (इंद्र) کے ذریعہ بھیجی گئی پریوں کی خوبصورتی کے بیانات پیش کئے ہیں۔ چونکہ یہ پریاں اس دنیا کی نہیں ہیں۔ اس لئے شاعر نے اپنے تخیل سے کام لیتے ہوئے ان کے حسن کی عکاسی کی ہے لیکن کامیاب مرقع سازی وہیں ہوئی ہے جہاں یہ پریاں، ارضی حسن کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔ یہ پریاں یا اپسرائیں اپنی تعیش آمیز رفتار سے راج ہنسوں کی رفتار کو، سرین اور رانوں سے دریا کی

موجوں کواور بڑی بڑی آنکھوں نیز دہن سے کنولوں کوشکست دیتی تھیں (کراتارجنیہ ۸/۲۹)
پانی میں کھیل (جل وِہار) کھیلتی ہوئی پریاں یا اپسرائیں بہت خوب صورت لگتی تھیں۔
ان کے حسین پستان بار بار ہل رہے تھے۔ پانی میں کھیلنے کے بعد بغیر سرخی لگائے ہوئے ہی ہونٹوں اور کاجل کے بغیر آنکھوں والی ان خوب رویوں کو دیکھ کر آسمان میں اڑنے والے گندھربوں کو معلوم ہوا کہ ان کے بدن کے لمس کے ذریعہ ہی ان کے زیورات خوبصورت لگ رہے ہیں نہ کہ ان کے بدن، زیورات کے سبب خوبصورت لگ رہے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

विपत्रलेखा निरलक्तकाधरा निरंजनाक्षीरपि विभ्रतीः श्रियम।

निरीक्ष्यु रामा बुबुधे नमश्चरैरलंकृतं तद्वपुषेव मंडनम।।

کراتارجنیہ ۔ ۸/۴۰

اس ادبی اور شعری میراث کو حسرت موہانی غزل کی زبان میں یوں ادا کرتے ہیں۔

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بہ خود رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

نسائی حسن کے بیان میں بھٹ (भट्टि) نے بھی کوئی جدت طرازی نہیں دکھائی ہے۔ سیتا کے حسن کا بیان بھی جسمانی حسن تک ہی محدود ہے۔ چوتھے باب میں سور پنکھا (सूर्पराखा) کے جسمانی حسن کا بیان جنسی تحرک سے آمیز ہے۔ اسی طرح کمارداس نے اپنی تصنیف 'جانکی ہرڑ' (जानकी हररा) کے پہلے باب میں راجہ دشرتھ کی رانیوں اور ساتویں باب میں سیتا کے حسن کا بیان اوق اسلوب میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر سیتا جی کے شکم پر موجود باریک اور خوبصورت بالوں کی جونئی قطار ہے اور جو جنسی جذبہ کی آگ سے پیدا ہونے والے دھویں کے ایک خط کی طرح ہے وہ ایسی لگ رہی تھی جیسے کہ باہم سٹ جانے سے ایک دوسرے کی بالیدگی میں رکاوٹ بنے ہوئے دونوں پستانوں کے درمیان خالقِ کائنات نے ایک حدِ فاصل کھینچ دی ہے۔ اصل متن یوں ہے.....

विभाति तन्वया नव रोमराजिः शरीर जन्मानल धूमरेखा।

अन्योन्यवाधिस्तनमंडलस्य मध्यस्यधात्रा विहितेव सीमा।।

جانکی ہرڑ ۱۱/۷

آٹھویں باب میں شام، چاند اور رات کے بیان میں حالانکہ صنائع و بدائع آمیز اسلوب سے کام لیا گیا ہے لیکن یہ بیانات بہر حال خوبصورت اور دلآویز ہیں۔

ماگھ (माघ) حسن کے بیان میں اپنے پیش رویوں کی طرح ہیں۔ حسن کے بیان میں تصنع اور علمیت کے اظہار میں سری ہرش (श्री हर्ष) کا تو جواب ہی نہیں ہے۔ انہوں نے نیشدھ (नैषध) کے پہلے باب میں نل (नल) کے حسن کا بیان، آٹھویں باب میں نل کے حسن کا دمینتی (दमयन्ती) کی زبان سے بیان، ساتویں باب میں دمینتی کے سراپا کے بیان سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ سری ہرش، حسن کے عاشق نہ ہو کر، حسن کے بیان کے عاشق ہیں۔ ان کا یہ بیان فطری نہیں ہے کیوں کہ اس بیان میں وہ تخیل اور عقل کے سہارے حسین اشیاء اور خوبصورت اشخاص کے نمونے پیش کر رہے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ یہ تصاویر اسی لئے قاری کو متاثر نہیں کر پاتیں۔

ہاں امرو یا امروک نے اپنے شتک میں اپنی عمیق فکر کے ذریعہ عشق کے مختلف پہلوؤں کا بہت دلچسپ پیرایہ میں اظہار کیا ہے۔ حالانکہ یہاں بھی عشق کے مختلف پہلوؤں کا روایتی بیان ہی ملتا ہے لیکن امروک شتک کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں معشوقہ کی انا پرستی اور اس کے عاشق کے ذریعہ اس کی خوشامد کے مرقعے بہت خوب ہیں۔ خود میں مرکوز رہنے والی معشوقہ مگدھا (मुग्धा) کو اس کی سہیلی اس طرح نصیحت کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

> "اے خود میں مست رہنے والی دوشیزہ! کیا تو نے ساری زندگی یوں ہی گزارنے کی ٹھان لی ہے؟ عزتِ نفس کا خیال رکھ! صبر کر اور اے پیاری! اپنا بھول پن دور کر!"

اصل متن یوں ہے۔

मुग्धे मुग्धतयैव नेतुमखिलः कालः किमारभ्यते।
मानं धत्स्व धृतिं बधान ऋजुतां दूरे कुरु प्रेयसि।।

امروشتک --- ۷۰

شرنگار میں عشقیہ محسوسات کے مختلف اثرات کی تصویر پیش کرنا امروک کی اہم خصوصیت ہے۔ مثال

کے طور پر یہ تصویر ملاحظہ ہو۔

"نئے شگوفوں جیسے ہونٹوں کو کاٹے جانے پر حیرت زدہ ہو کر،
ہاتھوں کے آگے والے حصے کو ہلاتی ہوئی، نہیں نہیں ارے بدمعاش چھوڑ!
اس طرح کے غضب آمیز کلمات کو ادا کرتے ہوئے ابرو نچاتے ہوئے، سی
سی کرتے ہوئے اور آنکھوں کو دباتے ہوئے انا پرست معشوقہ کا جنہوں
نے گاڑھا بوسہ لیا، انہیں آبِ حیات مل گیا۔ کم عقل دیوتاؤں نے بیکار ہی
سمندر کے منتھن کا کام کیا۔"

اصل متن یوں ہے۔۔۔

संदष्टेऽधर पल्लवे सचकितं हस्ताग्रमाधुन्वती।
मा मा मुंच शठेति कोपवचनैरानर्तित भ्रूलता।।
सीत्कारांचित लोचना सरमसं यैश्चम्बिता मानिनी।
प्राप्तं तैरमृतं श्रमाय माथितो मूढैः सुरैः सागरः

امروک شتک ۳۶

اس مکتک میں امروک نے 'کام سوتر' میں بیان کئے گئے بندو مالا (बिन्दुमाला)
نام کے بوسہ کا بیان کیا ہے۔

بھرتری ہری (भर्तृहरि) نے شرنگار کے روایتی عناصر کو قبول کرتے ہوئے بھی زیادہ تر
اپنے شخصی تاثرات ہی کی تصویر کشی کی ہے۔ دنیاوی طلسموں کی کشش اور انہیں نظر انداز کرنے کی
خواہش ان دونوں کے درمیان جنگ نے شرنگار شتک اور ویراگیہ شتک کی تخلیق کرائی۔ یہ صورت
حال ہمیں اشوگھوش (अश्वघोष) کی یاد دلاتی ہے۔ شرنگار اور بیراگ کی یہ ملی جلی تصویر دیکھیں۔

"اے مناسب اور غیر مناسب پر غور کرنے والے بہترین لوگو! غرور کو
چھوڑ کر، فرائض کو اختیار کرتے ہوئے اپنے حدود کا دھیان رکھتے ہوئے یہ
بتائیں کہ آدمی کو پہاڑ کی ڈھلانوں (غاروں) کا سہارا لینا چاہیئے یا جنسی

جذبات سے بھری ہوئی' زیرِ لب مسکراتی ہوئی عیش پرست نوجوان معشوقہ
کے سرین کا استعمال کرنا چاہیے۔"

اصل متن یوں ہے......................

मात्सर्यमुत्सार्य विचार्य कार्यमार्याः समर्यादमिदं वदन्तु।

सेव्या नितम्बाः किमु भुधराराामत स्मरस्मेर बिलासिनीनाम।।

شرنگار شتک۔ ۲۶

بھرتری ہری طوائف سے تعلق کو برا سمجھتے ہیں اور فرماتے ہیں۔
'طوائف ایندھن کی طرح ہے' اور وہ سراپا اس ایندھن سے جلتی ہوئی جنسی
آگ ہے جہاں جنس زدہ افراد اپنی جوانی اور دولت کو جلا دیتے ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

वेश्याSसौ मदनज्वाला रूपेन्धन समेधिता।

कामिभिर्यत्र हूयन्ते यौवनानि धनानि च।।

شرنگار شتک ۹۰

گوورد ھناچاریہ (गोवर्धनाचार्य) کی آریہ سپت شتی (आर्यासप्तशती) امروک شتک اور راجہ ہال (हाल) کی گاتھا سپت شتی (गाथासप्तशती) کی نقل محض ہے۔ چور پنچاشکا (चौर पंचाशिका) میں شدید جنسی خواہش کی مختلف تصاویر ہیں۔ شاعر' اپنی محبوبہ ششی کلا (शशिकला) کے ساتھ گزاری گئی صحبتوں کو خود فراموشی کے عالم میں یاد کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

جنسی عمل کے دوران سیماب صفت بند کی ہوئی آنکھوں والی' ڈھیلا بدن
ہونے پر بکھری ہوئی پوشاک والی اور منتشر زلفوں والی' شرنگار کے کنول
کے جنگل کی اس راج ہنسی کو میں آج مرنے پر بھی یاد کرتا ہوں اور ہمیشہ جنم
جنم تک یاد کرتا رہوں گا !

اصل متن یوں ہے

अद्यापि तां सुरतघूर्णां निमीलिताक्षीं
स्रस्तांगयष्टि गलितांशुक केशपाशाम।।
श्रृंगार वारिरुह कानन राजहंसीं
जन्मान्तरेऽपि निधेनेऽप्यनुचिन्तयामि।।

چور پنچا شکا۔ ۲۲

دوسرے مقام پر ولہڑ (विल्हरा) اپنی زندگی کی امید اپنی محبوبہ کو مختلف جنموں تک حاصل کرنے کی تمنا رکھتے ہیں۔ محبوبہ کو حاصل کرنے میں ناکام شاعر، محبوبہ کے ہجر میں برداشت نہ ہونے والے کرب سے نجات پانے کے لئے راجہ کی تجویز کردہ سزا کو بہت جلد حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے وہ سزا دینے والوں سے گزارش کرتا ہے کہ:

آج بھی میں بہترین محبوبہ کی، صحبت کے بغیر، کسی دوسرے ذریعہ سے میں لمحے بھر کے لئے بھی زندہ نہیں رہ سکتا ہوں۔ بھائیو ! غم کو ختم کرنے کے لئے موت ہی ایک ذریعہ ہے۔ اس لئے میں آپ سے گزارش کرتا ہوں کہ میرا سر فوراً ہی کاٹ ڈالو !

اصل متن یوں ہے۔۔۔

अद्यापहं वरवधू सुरतोपभोगं ज़ीवामि नान्यविधिना क्षरामन्तरेरा।
तदभ्रातरौ मररामेव हिं दुःखशान्त्ये विज्ञाप यामि भवतस्त्वरितं लुनीध्वम।।

چور پنچا شکا ۴۹

حالانکہ جے دیو (जयदेव) نے گیت گووند میں جگہ جگہ اپنی عقیدت پر ہی زور دیا ہے، لیکن انہوں نے رادھا اور کرشن کے درمیان عشق کی سرگرمیوں کو زمینی تناظر میں ہی پیش کیا ہے۔ گوپیوں کے لئے کرشن کا عشقیہ اظہار زمینی سرگرمیوں سے آمیز ہے مثال کے طور پر:

"کرشن کسی گوپی سے گلے ملتے ہیں، کسی کا بوسہ لیتے ہیں، کسی سے ہم بستر ہوتے ہیں، مسکراہٹ کے سبب خوب صورت دکھائی دینے والی دوسری گوپی کو دیکھتے ہیں اور کسی انا پرست گوپی کا تعاقب کرتے ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔۔

शिलष्यति कामपि चुम्बति कामपि कामपि रमयति रामाम्

पश्यति सस्मितचारुतरामपरामनु गच्छति वामाम्

گیت گووند ۱/۸

برج کی گوپیاں چاروں طرف سے انہیں گلے لگا رہی ہیں، جس سے کرشن موسم بہار میں، مجسم شرنگار لگ رہے ہیں۔ کرشن کے لئے رادھا کا عشق 'پوری شفافیت اور پاکی کے سبب جگمگا رہا ہے۔ وہ کرشن کے اوصاف پر قربان ہے اور اس کی نگاہیں کرشن کے کردار میں کسی کھوٹ کی تلاش نہیں کرتیں ۔

واضح ہوا کہ کالداس کے بعد کی عشقیہ شاعری، جنسی میلانات اور جنسی سرگرمیوں کے بیان سے ہی لبریز ہے۔ عشق کی وہ اعلیٰ وارفع شکل اس شاعری سے غائب ہے جو عشقیہ شاعری کا طرۂ امتیاز ہے کیوں کہ اس عہد کی شاعری میں عورت کے کردار کی خصوصیات یعنی قربانی، رحم اور ممتا یک لخت غائب ہو گئیں ، اور عورت صرف اور صرف جسم بن کر رہ گئی۔ اسی طرح سنسکرت کی عشقیہ شاعری کا ایک اہم عنصر مناظر فطرت کی عکاسی بھی اس عہد کی شاعری سے تقریباً غائب ہے۔ جہاں کہیں فطرت کی عکاسی ہے بھی تو وہ صرف جنسی خواہشات کو ابھارنے کے کام ہی آتی ہے۔ واضح ہوا کہ اس عہد میں عشق کو ایک محدود دائرے میں ہی اپنایا گیا۔ اس عہد کے شاعر، شاعرِ عشق نہ ہو کر جنسی عمل کے فن کے شاعر ہیں۔ ظاہر ہوا کہ رگ وید سے کالداس تک کی عشقیہ شاعری اپنی بہترین شکل میں موجود ہے اور کالداس کے بعد پنڈت راج جگناتھ (اٹھارہویں صدی) تک کی عشقیہ شاعری چند استثنائی نمونوں کے علاوہ ایک عہد انحطاط کی نمائندگی کرتی ہے۔

☆☆☆

مصادر:

۱۔رگ وید ۲۔والمیک رامائن ۳۔بدھ چرتم ۴۔سوندرنند ۵۔رگھوونش ۶۔رت سنگھار

۷۔ابھگیان شاکنتلم ۸۔کمار سمبھو ۹۔میگھ دوتم ۱۰۔امروشتک
۱۱۔شرنگار شتک ۱۲۔گیت گووند

13. Aspirations From a fresh world ;
Shakuntla Rao Shastry

14. Indian Philosophy Pt .1 . S. Radha krishnan

15. The Poetry of Valmiki ;
M.V. Ayangar

16. A History of Sanskrit Lit Vol.1
S.N. Das .Gupta and S. K. Dey

17. Ashvaghosha;
Bimla charan law

18. Highways and by ways of literary Crticism in Sanskrit
S. Kuppu swamiShastri

19. Studies in Sanskrit Aesthetics ;
A.C. Shastri

20. Similes of Kalidas (introduction)
K. C . Pillai

21.Love in the Poems and Plays
of Kalidasa ..Dr. V. Raghvan

سنسکرت کی رزمیہ شاعری

مغربی ادب میں رزمیہ کے لئے استعمال ہونے والے لفظ (Epic) کی تشکیل یونانی لفظ (Epos) سے ہوئی ہے، جس سے مراد ہے'' کلام'' لفظ یا عرفاء کے اقوال (Oracle) بعد میں دھیرے دھیرے لفظ (Epos) کا استعمال، بیان یا گیت کے لئے کیا جانے لگا۔ ہومر (Homer) کے پیش رو ہیسڈ (Hesiod) کو ایسے لوک گیتوں کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ ہومر نے ایسے ہی طلسمی بیانات اور لوک گیتوں کے ذریعہ عظیم رزمیہ (Epopee) کی تخلیق کی۔ ایسی رزمیہ نظموں میں صنمیات (Mythology)اور روایتوں (Legends) کا امتزاج ملتا ہے۔ ان دونوں عناصر سے ہی رزمیہ کی تخلیق ہوتی ہے۔

ارسطو کے مطابق رزمیہ اور المیہ (Tragedy) میں کافی مماثلت ہوتی ہے۔ رزمیہ کے تقریباً سبھی عناصر المیہ میں موجود رہتے ہیں۔ اس کے مطابق رزمیہ بھی شاعری کی تمام اصناف کی طرح زندگی کی نقل ہے (واضح رہے کہ قدیم ہندوستانی شعریات، شاعری اور ادب کو زندگی کی نقل نہیں مانتی، اس کے مطابق شاعری اصل زندگی کے تمام پہلوؤں میں رنگ آمیزی کر کے اسے اور زیادہ دلآویز بنا دیتی ہے) بقول ارسطو رزمیہ میں کوئی ایک عمل اپنے پورے نظام کے ساتھ تسلسل برقرار رکھتے ہوئے آغاز سے وسط اور انجام تک پہنچتا ہے۔[1]

کرداروں اور مدّت کے نقطۂ نظر سے رزمیہ اور المیہ مساوی حیثیت رکھتے ہیں یہاں اس امر کی وضاحت کرنا ضروری ہے کہ تاریخ اور رزمیہ میں بنیادی فرق ہے۔ تاریخ زمانے کے مخصوص عہد میں موجود انسان یا انسانوں اور ان سے متعلق واقعات کی نقاب کشائی کرتی ہے لیکن رزمیہ سبھی واقعات کو اہمیت نہ دیتے ہوئے انہیں واقعات پر روشنی ڈالتا ہے۔ جو باہمی طور پر جڑے

ہوئے ہوتے ہیں۔ رزمیہ کسی مخصوص عمل کو لے کر اس سے متعلق تمام اہم واقعات کو ایک ہی دھاگے میں پرو دیتا ہے۔

رزمیہ کا موضوع بہت اہم اور مقبول عام ہوتا ہے۔ اس میں ایک عینیت پرست زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔ المیہ کی بہ نسبت رزمیہ میں تخیل کا استعمال زیادہ ہوتا ہے وجہ یہ ہے کہ رزمیہ کی حدود کو وسعت دینے کیلئے گونا گوں مواقع موجود رہتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی رزمیہ میں المیہ کے مقابلے ماورائی اور ناممکن لاوجود عناصر اور باتوں کے بیان کے لئے زیادہ آزادی میسّر رہتی ہے۔ رزمیہ میں مختلف اشیاء، واقعات، جذبات اور محسوسات کے وسیع اظہار کے لئے میدان کھلا رہتا ہے۔ جہاں تک رزمیہ کے کرداروں کی بات ہے، ارسطو نے کوئی مخصوص اشارہ نہیں کیا ہے۔ اس ضمن میں اس نے بس ایک ہی جملے میں اپنی بات ختم کر دی ہے کہ رزمیہ اور المیہ دونوں میں عظیم لوگوں کی شاعرانہ نقل پیش کی جاتی ہے ۔۲ ارسطو کا خیال ہے کہ رزمیہ میں شاعر کو خود بہت کم بولنا چاہئے۔ ہومر کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ جانتا ہے کہ شاعر کو کتنا بولنا چاہیئے۔ وہ ہر واقعہ کے آغاز میں دو ایک لفظ ادا کر کے اپنے کرداروں کو فوراً سامنے لے آتا ہے۔ اور یہ سارے کردار الگ الگ شخصیت کے مالک ہوتے ہیں۔

ارسطو کا خیال ہے کہ رزمیہ میں دو خصوصیات بہت اہم ہیں، اول، شوکتِ الفاظ اور دوئم لطیف اظہار۔ شوکتِ الفاظ جملوں کی ساخت اور محاوروں کے غیر معمولی پن سے آتی ہے۔ ارسطو کے مطابق الفاظ کی چھ اقسام ہیں۔ عام، غیر معمولی، کنایہ آمیز، صنائع بدائع آمیز، نو تشکیل شدہ اور تبدیل شدہ۔ مختصراً یہ کہ ارسطو چاہتا ہے کہ رزمیہ کی لفظیات، فنکاری آمیز، ارفع اور پر تکلف ہونی چاہئے۔ اس میں معنی آفرینی اور لطافت کی دنیا آباد ہونی چاہیے۔ اس کے مطابق رزمیہ میں آغاز سے انجام تک ایک ہی بحر کا استعمال ہونا چاہئے۔

ارسطو کے بہت بعد مغربی علماء میں لارڈ کیمس (Lord Kames) کے مطابق

جوانمردی کے کارناموں کا ارفع و اعلیٰ اسلوب میں اظہار، رزمیہ ہے۔ ۳

فرانسیسی عالم لاباسو (Le- Bassue) کا خیال ہے کہ رزمیہ، قدیم اہم واقعات

کا شاعرانہ اظہار ہے۔۴ مغربی مفکروں نے رزمیہ کی دوقسمیں بتائی ہیں ۔اوّل، ارتقا آمیز رزمیہ۔دوم ٗصنائع بدائع آمیز رزمیہ جب کہ ابیر کرامبی (L. Abercrombie)اورسی۔ ایم ۔باورا(C. M bowra) کے نقطۂ نظر سے رزمیہ دوطرح کے ہوتے ہیں۔اوّل ٗادبی اوردوم تاریخی ۔کبھی کبھی کوئی باصلاحیت شاعرٗ معاشرے میں موجود روایتی کہانیوں یا داستانوں کو ایک ہار میں گوندھ کر پیش کرتا ہے۔ایسی تخلیق عام طور پر محفلوں میں گا کر سنائی جاتی ہے۔ ۵یہ سمعی شاعری ہوتی ہے۔ان قدیم بہادر انسانوں کی فتوحات کا بیان فطری اور سادہ انداز میں کیا جاتا ہے۔ہومرؔ کی الیڈ(Illiad)اوراوڈیسی(Odyssey)، بیاسؔ کی مہابھارت، والمیکیؔ کی رامائن اور فردوسی کا شاہ نامہ اسی قبیل میں آتے ہیں۔وہ رزمیہ، جو فن کار کے ذریعہ پہلے سے متعین کئے گئے اصولوں کے تحت خالص شاعرانہ نقطۂ نظر سے لکھا جاتا ہے اور جس کا مقصد حصول انبساط اور زرخیز تخیل کا مظاہرہ ہوا سے ادبی یا تخلیقی رزمیہ کہتے ہیں۔اس میں فطری اور سادہ اسلوب کی جگہ صنائع بدائع آمیز اسلوب کی کارفرمائی رہتی ہے۔۶ یہ رزمیہ زیادہ تر برائے مطالعہ ہوتا ہے۔اس میں فنکاری اور شعریت زیادہ ہونے کے سبب یہ عوام کیلئے نہ ہو کر مخصوص پڑھے لکھے افراد کے لئے ہوتا ہے۔فن آمیز رزمیہ کی تخلیق شعریات کی روشنی میں کی جاتی ہے۔اس میں باطنی اعجاز آفرینی کے ساتھ ظاہری صناعی کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔اس میں شاعر کی نگاہ شاعری کی ظاہری ساخت یعنی زبان وبیان ٗ اسلوب اور صنائع بدائع پر زیادہ مرکوز رہتی ہے۔ادبی رزمیہ کی اساس۔ قدیم ارتقائی یا تاریخی رزمیوں پر ہوتی ہے۔مثلاً ورجل(Virgil)نے ہومرؔ کا تتبع کیا۔اس نے اپنی اینیڈ(Aeneid)میں ہومر کے موضوعات اور شعری روایات کو اپنایا، اور ہومرؔ کے یونانی جذبات کو اینیڈ میں رومی قومی جذبے کے رنگ میں پیش کیا اس کے علاوہ ہومر کے فوق الفطرت عناصر کو بھی ورجلؔ نے بہت حد تک قبول کیا۔ہومرؔ کے جنگ، فوج، اسلحے اور کھیل کود وغیرہ کا بیان بھی اینیڈ میں دستیاب ہے۔ اتنی مماثلت ہونے پر بھی ورجلؔ کا اینیڈ ادبی یا تخلیقی رزمیہ ہے۔ کیونکہ ورجلؔ کی شاعری کی بنیادی ساخت ماحول، منظر نامہ اور اسلوب، ہومرؔ سے قطعی مختلف ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اینیڈ کی بنیاد ہومرؔ کی تخلیق ہے۔۷ اگر ہومرؔ کی رزمیہ شاعری

دستیاب نہ ہوتی تو غالباً ادبی رزمیہ کی تخلیق نہ ہوتی ۔[۸] بالکل اسی طرح قدیم ہندوستانی رزمیہ رامائن، اور مہابھارت اگر خلق نہ کئے جاتے تو بعد کے ادبی یا تخلیقی رزمیے، مثلاً رگھوونش، کمارسمبھو، بدھ چرِتم اور نیشدھ وغیرہ کی تخلیق ناممکن تھی ۔ سی ۔ ایم ۔ باورا نے ادبی یا تخلیقی رزمیہ کا مقصد، حقیقت کی تشریح اور فنی انبساط کا فروغ بتایا ہے

مغربی علماء نے دونوں طرح کے رزمیہ کی اہم خصوصیات اس طرح بیان کی ہیں۔ اوّل یہ کہ رزمیہ کا موضوع، تخیل کا ثمر نہیں ہونا چاہئے۔[۹] دوم یہ کہ رزمیہ کا ہیرو تاریخ ساز حیثیت رکھتا ہو اور وہ ارفع و اعلیٰ صفات سے مزین ہو۔ رزمیہ میں اسے فاتح کی حیثیت سے پیش کرنا چاہئے کیونکہ وہ اپنی پوری قوم کا سربراہ ہوتا ہے اور اس کی فتح، ساری قوم کی فتح ہوتی ہے۔ سوم یہ کہ رزمیہ میں موضوع کو اہم بنانے کے لئے ماورائی عناصر کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ مثلاً ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی، ملٹن کی پیراڈائز لاسٹ، دانتے کی ڈوائن کامیڈی، فردوسی کا شاہنامہ، اقبال کا جاوید نامہ، رامائن، مہابھارت، بدھ چریتم اور کمارسمبھو، میں ان ماورائی عناصر کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ یہ ماورائی قوتیں، انسانی زندگی کو براہ راست اور پوشیدہ طریقے سے متاثر کرتی ہیں۔ چہارم یہ کہ رزمیہ کا موضوع متعدد ذیلی واقعات کی تخلیق کرتا ہوا کئی ذیلی کرداروں کو بھی پیش کرتا ہے اور مختلف مناظر کی عکاسی کرتا ہوا قدم قدم آگے بڑھتا ہے لیکن اس کی کلیت پر کوئی حرف نہیں آتا۔[۱۰] پنجم یہ کہ رزمیہ میں آغاز سے اختتام تک ایک ہی بحر کا استعمال ہونا چاہئے اور اس کی زبان اور اسلوب میں رفعت ہونی چاہئے۔ یہ سبھی خصوصیات قدیم ہندوستانی رزمیہ میں بھی دستیاب ہیں، جسے ''مہا کاویہ'' کہا گیا ہے۔

مہا کاویوں کے بارے میں علماء نے یہ واضح کیا ہے کہ ان کا ماخذ وید ہیں۔ ویدوں کے بعض سوکت (सूक्त) یعنی ویدوں کے منتروں کے مجموعوں میں مکالماتی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ سوکت قصائد کے رنگ میں ہیں اور اپنے ممدوحین کی تعریف و توصیف سے مملو ہیں، اس لئے ان کو ایک مخصوص نام، دان ستتِ (दान–स्तुति) کہا گیا۔ ان سوکتوں کے علاوہ مکالماتی سوکت (संवाद–सूक्त) بھی ہیں، جو تعداد میں بیس منتخب کئے گئے ہیں۔ ان میں یم اور یمی کے درمیان

مکالمہ (यम—यमी—संवाद)پُروروااوراُروشی کے درمیان مکالمہ (पुरूरवा—उर्वशी—संवाद)،
سر ما اور پڑ کے درمیان مکالمہ (सरमा—पणि—संवाद) ، اندر اور وَرُٹ کے درمیان مکالمہ
(इन्द्र—वरूण—संवाद) اِندر اور اندرانی کے درمیان مکالمہ (इन्द्र—इन्द्राणी—संवाद)وغیرہ
نے زیادہ شہرت پائی۔انھیں مکالموں نے بعد میں سنسکرت کے ڈراموں کی شکل اختیار کی اور انھیں
مکالموں سے مہا کاویوں کی تخلیق ہوئی۔معلوم ہوا کہ قدیم زمانے میں دیوتاؤں ، رشیوں اور
شہنشاہوں کی تعریف وتوصیف کو تاریخ ، پُران ، آکھیان (आख्यान) اُپاکھیان (उपाख्यान)،
گاتھا (गाथा) واکوواکیہ (वाको—वाक्य) اور ناراشنسی (नाराशंसी) وغیرہ کہا گیا ۔ پُران
(पुराण) سے مراد ہے پرانا واقعہ یا ماضی کی کہانی۔آکھیان (आख्यान) سے مطلب ہے تخیل آمیز
یا قدیم کہانی۔اُپاکھیان سے مراد ہے مختصر کہانی۔گاتھا سے مطلب ہے گائی جانے والی کہانی۔
واکوواکیہ (वाकोवाक्य) سے مراد ہے ایک طرح کی مختصر کہانی۔اور ناراشنسی (नाराशंसी) سے
مطلب ہے ایک طرح سے گائی جانے والی مختصر کہانی۔قدیم ہندوستانی ادب آکھیانوں سے بھرا
ہوا ہے۔اِن آکھیانوں اور اُپاکھیانوں کو زبانی یاد کرنے اور انھیں محفلوں میں سنانے کی ایک مضبوط
روایت تھی اور انھیں سنانے والے افراد، جنھیں سوت (सूत) کہا جاتا تھا، اصل کہانیوں میں رنگ
آمیزی بھی کیا کرتے تھے، نتیجے کے طور پر ایک ہی قصہ مختلف گانے والوں کی زبانوں سے گزر کر
الگ الگ شکل اختیار کر جاتا تھا۔اس حقیقت کو مولٹن نے یوں ظاہر کیا ہے:

> "Oral poetry is a floating Literature, because apart from writing, that gives fixity, each delivery of a poem becomes a fresh edition.
>
> World Literature P. 120. Molton

ظاہر ہے کہ اس زبانی روایت کی اپنی اہمیت تھی کیونکہ اس کی جڑیں لوک روایات سے
جڑی ہوئی تھیں اور ان کا خمیر مٹی سے تیار ہوا تھا۔یہ روایات مشرق اور مغرب دونوں جگہ ایک جیسی
نشوونما پا کر بارآور ہوئیں اور وقت کے ساتھ ساتھ یہ ایک توانا صنف یعنی ’رزمیہ‘‘ کی بنیاد بنیں۔

لوک روایات کی پروردہ یہ زبانی روایات اسلئے بہت اہم ہیں کیوں کہ پُران کے سائے میں پھلنے پھولنے والا یہ زبانی شعری اظہار ہی مہا کاویہ یا رزمیہ کا تخم ثابت ہوا۔ ویدوں میں رزمیہ کے جو لطیف عناصر موجود تھے وہ بعد میں پُرانوں میں باقاعدہ نشو ونما پا گئے اور پرانوں میں یہ تغیر شدہ عناصر آگے چل کر ارتقا آمیز اور تاریخی رزمیہ کی شکل میں نمودار ہوئے اور رامائن نیز مہابھارت کی تخلیق ہوئی۔ مہابھارت کے تین ایڈیشن بتائے جاتے ہیں۔ اولین نسخہ ویاسؔ نے شک دیو کو زبانی سنایا تھا۔ بعد میں ویشمپاین (वैशम्पायन) نے راجہ جن میجے (जनमेजय) کو اور اس کے بعد سَوتِ (सौति) نے رشیوں کو مہابھارت کی کہانی زبانی سنائی تھی۔ اور اس طرح مہابھارت کا اولین نام جے (जय) دوسرا نام بھارت (भारत) اور تیسرا نام "مہابھارت" پڑا لیکن یہ امر لائق توجہ ہے کہ یہ ارتقا آمیز یا تاریخی رزمیے ایسی کہانیوں سے پیدا ہوئے جو مختلف زمانوں میں لوک گائکوں کی زمزمہ سنجیوں کے بعد والمیکیؔ اور بیاسؔ جیسے عظیم صلاحیتوں کے مالک شعراء کے فن کا لمس پانے میں کامیاب ہوئے۔ ڈکسن (M.Dixon) کی رائے بالکل درست ہے کہ :

> The Epic a highly developed form of art could not have come to birth , save for the cruder poems,it took up and transformed and these were, in turn more finally wrought them the earliest , narrative and lyrics of men in the infancy of society.
>
> M . Macneile Dixon ' - English Epic and Heroic Poetry' - P. 27

رزمیہ کی ابتدا کا یہ پس منظر ایک فطری اور ارتقائی اہمیت کا حامل ہے جسکی آغوش میں معاشرے کے ثقافتی ارتقا کے مختلف ابتدائی نقوش اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ رزمیہ شاعری کو بالیدگی عطا کرنے میں معاون ثابت ہوئے۔ بہر حال رزمیہ کے ارتقا، کو تاریخی اور عنصری نقطہء

نظر سے واضح طور پر سمجھنے کے لئے رامائن اور مہابھارت جیسے ارتقا آمیز رزمیوں کو سنسکرت شعریات کے ماہرین نے آرش کاویہ (आर्ष–काव्य) کہا ہے۔ آچاریہ وشوناتھ (विश्वनाथ) نے اپنی کتاب ''ساہتیہ درپن '' (साहित्य–दर्पण) میں رامائن اور مہابھارت کے لئے صفت آرش (आर्ष) کو جوڑ کر ان کی اولیت، قدامت، پاکیزگی اور فطری ارتقا سے آمیز خصوصیات کو واضح کرتے ہوئے ان کی اہمیت کو آشکار کیا ہے۔'' آرش '' لفظ سے مراد ہے رشیوں کے ذریعہ تخلیق شدہ۔ شاعر کو رشی بھی کہا گیا ہے۔ آچاریہ بھٹ توت (भट्टतौत) نے شاعر کو رشی کہتے ہوئے اسے خود آگاہ نیز صاحب بصیرت بتایا ہے اور اس ضمن میں والمیکی کی مثال پیش کی ہے۔ آچاریہ آنندوردھن نے دھونیالوک (ध्वन्यालोक) میں رامائن اور مہابھارت کو بیانیہ آمیز، قصے کی زرخیزی سے بھرپور، اور رسوں کی دلکشی سے بھرا ہوا مانا ہے۔

اصل متن یوں ہے :

सन्ति सिद्धरसप्रख्या ये च रामायणदयः

कथाश्रया न तैर्योज्या स्वेच्छा रसविरोधनी

دھونیالوک، کارِکا ۱۴ باب ۳

مغربی علماء نے بھی ارتقا آمیز رزمیوں کے لئے اسی طرح کی صفات کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ رزمیے غیر متمدن معاشرے (Primitive Society) کے عکاس، بلا تصنع (Natural)، ابتدائی (Primary)، مستند (Authentic) گروہی تہذیب کے عکاس، اور مقبول عام (Popular) ہوتے ہیں۔

ان ارتقا آمیز اور تاریخی رزمیوں سے ہی متاثر ہو کر بعد میں جو ادبی یا تخلیقی رزمیے مثلاً بدھ چریتم اور رگھوونش وغیرہ لکھے گئے انھیں سنسکرت شعریات کے ماہرین نے وِدگدھ (विदग्ध) مہاکاویہ کہا۔ وِدگدھ کے لغوی معنی ہے خوب بھنا ہوا، مراد یہ کہ خام قصے کو صنائع بدائع آمیز اسلوب میں کیفیت آمیز فضا سے بھری ہوئی مخصوص ہئیت میں پکا کر پیش کی ہوئی تخلیق۔ بہر کیف ہم اوپر بیان کر چکے ہیں کہ یہ ایک تدریجی خصوصیت رزمیہ کے ارتقاء کے سلسلے میں نظر آتی ہے۔ ایسا مانا جاتا

ہے کہ رامائن اور مہا بھارت جیسے ''آرش '' مہا کاویوں میں تخیل کی پرواز تو ہے مگر ان میں تاریخی حقائق کی تصویریں بھی دستیاب ہیں۔ رام اور پانڈوں کے کردار، اخلاقی رفعتوں کی نمائندگی کرتے ہیں مگر ان کی زندگی میں نہ معلوم کتنے رنج والم اور دشواریاں آتی ہیں۔ آخر کار قدروں کی فتحیابی ہوتی ہے اور یہ کردار فاتح کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ ان رزمیوں کی کہانیاں انسانی زندگی کے سنجیدہ معانی اور لافانی سچائیوں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ دروپدی کی غیرت، راون کی ہوس، بھیم کی دلیری، رامؔ اور یدھشٹھر کا صبر اور ان کی متانت، سیتاؔ اور ساوتریؔ کی شوہر پرستی، دُریودھنؔ اور دُشاسنؔ کا حسد اور شکونیؔ کی دھوکا بازی وغیرہ کی خوبصورت اور بدنما تصویریں اتنے واضح اور لطیف طریقے سے پیش کی گئی ہیں کہ آج کے معاشرے میں ان واقعات اور کرداروں کی بازگشت دیکھنے کو مل جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ رامائن اور مہا بھارت کو مقبولِ عام ان کی قیادت کے سبب حاصل نہیں ہوا بلکہ انسانی جذبات اور انکے اعمال کی لطیف تصویر کشی کے سبب حاصل ہوا اور یہ تصویریں ہر زمانے میں اپنی اہمیت رکھتی رہی ہیں اور رکھیں گی۔ ان میں بیان کی گئی کہانیاں تھوڑے سے تغیر و تبدل کے ساتھ دنیا کے ہر خطے میں مل جائیں گی۔ کیوں کہ انسانی نفسیات کے حوالے سے مختلف حالات میں یکساں احساس ہر خطے کے انسانوں میں ملتا ہے۔ ویدوں میں پُر وروا (पुरूरवा) اور اُروشی (उर्वशी) کے عشق کی داستان ہر ملک اور ہر خطے میں اپنی بدلی ہوئی شکلوں میں دستیاب ہے۔ جان ڈرنک واٹر (Jhon Drink water) فرماتے ہیں :

" There is no more interesting and important fact in human history than the universality of folk songs and legends. There is an amazing similarity between the subjects of the songs of the east and the songs of the west, and stories are common to all the people of the world ....Probably the most Satisfactory explanation of the

universality of myth is that they are the result of universal experience and sentiment.The story of Cupid and Psyche is one of the best known incidents in Greek mythology. This same story......... is told in the Indian Vedas of Pururva and Urvashi ."

The outline of literature Vol. 1. by
Jhon Drink water

اس سے یہ بھی ظاہر ہوا کہ خیر اور شر کی نمائندگی کرنے والے افراد کسی نہ کسی شکل میں ہر ملک کے ادب میں مل جاتے ہیں ان کے نام اور کارنامے الگ الگ ہو سکتے ہیں مگر ان کے کردار نیکی یا برائی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اسطرح یہ صورت حال آفاقی ہے۔

ہمیں اب یہ دیکھنا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ماہرین نے رزمیہ (महाकाव्य) پر شعریاتی نقطۂ نظر سے کن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے آچاریہ بھامہ نے کئی ابواب (सर्ग) میں منقسم طویل نظم کو رزمیہ یا مہا کاویہ کہا ہے۔ باب (सर्ग) کا اہتمام، والمیکی کی رامائن سے ہی حاصل کیا گیا ہے۔ آچاریہ بھامہ نے ابواب کے علاوہ، رزمیہ کے جن عناصر کو اہمیت دی ہے ان میں انھوں نے رزمیہ کے موضوع کو اور اس کے ہیرو کو بہت اہمیت دی ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے بتایا کہ رزمیہ کی لفظیات پرشکوہ اور لطیف ہونی چاہئے۔ رزمیہ کے قصے میں غیر ضروری عناصر کو شامل نہیں کیا جاتا۔ رزمیہ میں صنائع بدائع کا استعمال ضروری ہوتا ہے مگر اس کے اسلوب میں فصاحت اور بلاغت، دونوں کی متوازن موجودگی کو اہمیت دینی چاہئے۔ رزمیہ میں چاند کے طلوع ہونے، موسموں، باغوں اور پہاڑوں کا دلکش بیان ضروری ہے۔ ان خصوصیات سے آمیز ہونے کے بعد بھی رزمیہ کی ترسیل بہت آسان ہونی چاہئے۔ ایسی تخلیق سے عوام الناس کا مزاج اور بھی طرح کے رس نمو پزیر ہوتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے :

सर्गबन्धे महाकाव्यं महतां च महच्च यत् ।

अग्राम्य शब्द मर्थ च सालंकारं सदाश्रयम ।।

....

युक्तं लोकस्वभावेन रसैश्च सकलैः पृथक

آچاریہ بھامہ، کاویالنکار ۲۱۔۱

یہاں یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ آچاریہ بھامہ، رامائن اور مہابھارت جیسے ارتقا آمیز تاریخی رزمیوں سے متاثر لگتے ہیں کیونکہ انھیں دونوں عظیم رزمیوں کی روشنی میں انھوں نے رزمیہ کے اصولہائے نقد مرتب کئے تھے۔ کیوں کہ ان کے عہد میں کالداس کے اور ان کے بعد کے تخلیقی رزمیے معرض وجود میں نہیں آئے تھے۔ یہاں یہ بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ آچاریہ بھامہ، آچاریہ بھرت کے رس نظریہ کو اہمیت دیتے تھے۔ اس لئے انھوں نے رزمیہ میں رس کے کردار کو اور اس کی موجودگی کو بھی اولیت دی ہے۔

آچاریہ بھامہ کے بعد رزمیہ کے بارے میں آچاریہ دنڈی کے خیالات اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے اپنی تصنیف کاویہ درش (काव्यादर्श) میں رزمیہ کے امتزاجی اور توضیحی اصولوں کے ذریعہ رزمیہ کی تخلیق پر روشنی ڈالی۔ انھوں نے اس ضمن میں، رزمیہ سے متعلق بھامہ کے بتائے گئے اصولوں کو اپنے نظریہ میں شامل کرلیا اور اس طرح رزمیہ کی ظاہری ساخت کو بہت اہمیت دی۔ دنڈی کے مطابق، رزمیہ کئی ابواب میں منقسم ہوتا ہے۔ اس کے آغاز میں دعا، دیوتا کی تعریف وتوصیف اور دلی عقیدت کا شاعرانہ اظہار اور قصے کے بارے میں اشارہ موجود رہتا ہے۔ اس کا مواد تاریخی یا بلند پایہ کردار کی حقیقی زندگی پر مشتمل ہوتا ہے۔ اصل متن یوں ہے:

सदाश्रयमित्यनेन कल्पित वृत्तान्तस्य महाकाव्ये वर्णनं प्रतिषिद्धम

کاویہ درش

بلند کردار کے مالک ہیرو کے ذریعہ دھرم (धर्म) ارتھ (अर्थ) یعنی دولت، کام (काम) یعنی متوازن جنسی زندگی اور موکش (मोक्ष) یعنی عرفانِ الٰہی کے حصول کا بیان، رزمیہ کا

خصوصی مقصد ہوتا ہے۔رزمیہ میں شہر،سمندر ، پہاڑ،موسم،طلوع ماہ،ہجر ووصال،شادی اور اولاد کی پیدائش وغیرہ کا بیان بھی شامل رہتا ہے۔رزمیہ،صنائع بدائع آمیز،وسیع اور رسوں سے آمیز ہوتا ہے اس میں ہر باب ضرورت کے مطابق اشعار پر مشتمل ہوتا ہے۔باب کے اختتام پر بحر تبدیل ہونی چاہئے ان خصوصیات کے سبب،رزمیہ عوام الناس کو لطف دینے والا نیز مقبول عام ہو جاتا ہے ۔ اصل متن یوں ہے۔

साबिन्धो महाकाव्यमुच्यते तस्य लक्षणम

आशीर्नमस्क्रिया वस्तुनिर्देशो वापि तन्मुखम।

इतिहासकथोदमूत मितराद्वा सदाश्रयम

चतुर्वर्गफलोपेतं चतुरोदात्त नायकम।

नगरार्णव – शैलर्तु – चन्द्रार्कोदय वर्णनेः

उद्यान –सलिल– कीणा मधुपान–रसोत्सवैः।

विप्रलम्भैर्विवाहैश्च कुमारोदय – वर्णनैः

सर्वत्र भिन्न वृत्तान्तैरूपेतं लोकरंजकम

काव्यं कल्पान्तरस्थायि जायेत सदलंकृति।

کاویادرش ١٩ /١٤/ ١

اس طرح رزمیہ کے عناصر ترکیبی کے ضمن میں دنڈی کے افکار اتنی زیادہ اہمیت اختیار کر گئے کہ بعد کے علماء،یعنی ہیم چندر (हेमचन्द्र) اور وشوناتھ (विश्वनाथ) نے دنڈی کے اصولوں کی روشنی میں ہی اپنے اصولوں کی بنیاد رکھی اور دنڈی کے یہ اصول بعد کے رزمیوں پر بہت اثر انداز ہوئے درباری شاعروں نے نتیجتاً اپنے رزمیوں میں دولت اور جنس کو ہی اولیت دی۔ رامائن اور مہابھارت،کالداس کے رگھوونش (रघुवंश) اور کمارسمبھو (कुमारसंभव)،اشوگھوش (अश्वघोष) کے بدھ چریتم اور سوندرنند (सौन्दरनन्द) وغیرہ رزمیوں میں پائی جانے والی کیفیت،فصاحت اور بلاغت جیسی خصوصیات کو فراموش کر دیا گیا کیوں کہ اب رزمیہ کی تخلیق،

اصولہائے نقد کی روشنی میں کی جانے لگی نتیجہ یہ ہوا کہ اس طرح خلق کیے گئے رزمیوں میں شاعری کی روح موجود نہ ہو سکی اور اس طرح ان میں تخلیقی عناصر کا فقدان ہو گیا۔ راما سوامی شاستری اس ضمن میں فرماتے ہیں:

" it is generally believed that the poems which are composed in accordance with the rules laid down in the Alankar Shastra are slightly inferior to the early poems, on which the rules of definitions were based. There is of course some truth in the assertion as the later poets were some what handicapped by the rules in making use of their free thinking which is essential in all forms of creative poetry .

Ramcharitra of Abhinanda ,

Edited by Ramaswami shastri, sheromani , P .23

ظاہر ہے کہ اصولہائے نقد کو سامنے رکھ کر لکھے گئے رزمیوں میں تخلیقی سطح پر وہ توانائی اور دلکشی اس لئے نہیں آسکی، کیوں کہ ان میں آورد کی کثرت تھی۔

آٹھویں صدی کے مشہور آچاریہ رُدرٹ (रूद्रट) نے اپنی تصنیف کاویالنکار (काव्यालंकार) میں ایسے افکار پیش کئے جن کی بنیاد پر سنسکرت شعریات کے عظیم عالم آنندوردھن نے اپنے اصولوں کا محل کھڑا کیا۔ رُدرٹ کے زمانے میں پراکرت (प्राकृत) اور اپبھرنش (अपभ्रंश) کی چند تخلیقات سامنے آچکی تھیں ان تخلیقات پر بودھ اور جینی روایات، لوک کہانیوں، راماین اور مہابھارت کے اثرات پڑے۔ اس لئے آچاریہ رُدرٹ نے رزمیہ کی تعریف کو اور زیادہ وسعت عطا کی۔ اور اس کام میں انھوں نے راماین اور مہابھارت کے ساتھ ساتھ پراکرت اور

ابھرنش کے رزمیوں کو بھی شامل کر لیا۔ رودرٹ کا خیال ہے کہ رزمیہ میں جس قصے کو بیان کیا جاتا ہے اس میں ذیلی قصے بھی ضرورتاً شامل کر لئے جاتے ہیں۔ جس کا مقصد صرف یہی ہے کہ اصل قصے کو اور تیزی عطا کی جائے۔ ان کے مطابق رزمیہ میں ابواب کا نظام ہوتا ہے اور اس میں ڈرامائی عناصر بھی وافر مقدار میں موجود رہتے ہیں۔ اس میں ہیرو کی مکمل زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے۔ اور اس میں ہیرو کی زندگی کے کسی بہت اہم واقعے کو اولیت دی جاتی ہے۔ شاعر اس اہم اور اصل قصے میں مناظر فطرت، باغ اور شہر وغیرہ کا بیان پیش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ماورائی عناصر کی شکل میں دیوتاؤں اور جنت وغیرہ کی بھی عکاسی کرتا ہے۔ رزمیہ کا ہیرو اعلیٰ خاندان میں پیدا ہونے والا، تمام خوبیوں سے مزین اور ساری دنیا کو فتح کرنے کا جذبہ رکھنے والا بے مثل بہادر ہوتا ہے۔ وہ بے پناہ قوتوں کا مالک، سیاسی اور اخلاقی تدبر رکھنے والا، عملی زندگی میں یکتا ذہن رکھنے والا شہنشاہ ہوتا ہے۔ رزمیہ میں برے مخالف کردار (Villain) کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ ہیرو آخر کار اس پر فتح حاصل کرتا ہے۔ رزمیہ میں کیفیت آمیز انبساط (रस) کو انھوں نے اولیت دی ہے۔

رودرٹ نے رزمیہ کے اصولہائے نقد میں بھامہ، دنڈی اور اگنی پران (अग्नि–पुराण) کے اصولوں کو بھی شامل کر کے اپنے افکار کو وسعت عطا کی ہے۔ لیکن رُدرٹ نے رزمیہ میں صنائع بدائع کی موجودگی کو بہت اہمیت نہیں دی۔ انھوں نے رزمیہ کی ظاہری ساخت سے متعلق عناصر یعنی ابواب کی تعداد، دیوتاؤں کی تعریف و توصیف نیز دعا، بحروں کے انتخاب کے بارے میں اپنی کوئی رائے نہیں دی ہے۔ لیکن انھوں نے رزمیہ کے ہیرو کے عظیم مقاصد، عظیم کردار، عظیم واقعہ اور پوری زندگی کی کیفیت آمیز تصویر کشی کو بہت اہمیت دی ہے۔ اس طرح، حالانکہ اپنے پیشرو علماء کے افکار کو انھوں نے اپنے اصولہائے نقد میں شامل ضرور کیا ہے، مگر انھوں نے اپنی الگ راہ کا بھی تعین کیا ہے۔ رُدرٹ نے ارسطو کی طرح رزمیہ میں ماورائی عناصر پر قابو رکھنے کی بات کہی ہے۔ کیونکہ انسانی قوت کے مطابق ہی واقعات اور کوششوں کو بیان کرنا چاہئے۔ اس نکتے کو آنندوردھن نے غیر موزونیت (अनौचित्य) کہا تھا۔ اور یہ بھی واضح کیا تھا کہ غیر موزونیت سے کیفیت (रस) مجروح ہوتی ہے۔ جسے انھوں نے اپنے الفاظ میں رس بھنگ (रस–भंग) کہا ہے۔ اس طرح

رُدرٹ نے رزمیہ کی جو تعریف پیش کی ہے وہ حالانکہ امتزاجی اور تجزیاتی ہے، مگر انھوں نے اپنے آزادانہ افکار اور صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت نہ دینے کے سبب اپنی ایک الگ شناخت بنائی۔

آنندوردھن نے رزمیہ کے بارے میں اپنے خیالات پیش کرتے ہوئے حسب ذیل پانچ عناصر کو اہمیت دی ہے:۔

(ا) خوبصورت اصل قصے کی تخلیق

(ب) اس قصے کی رسوں کے مطابق ترتیب

(پ) قصے میں ضرورت کے مطابق ابواب کی تقسیم

(ت) ضرورت کے مطابق حسب موقع رسوں کا اہتمام اور مخصوص رس کی تزئین

(ٹ) صلاحیت ہونے پر بھی رسوں کے مطابق ہی صنائع بدائع کا استعمال

آچاریہ کنتک (कुंतक) کے مطابق، رزمیہ میں ایک ہی مخصوص عمل کی تصویر کشی ہونی چاہیے۔ قصے میں غیر مناسب، ذیلی واقعات کو نہیں شامل کرنا چاہیے انھوں نے یہ بھی بتایا کہ قصے کا محور و مرکز ہیرو ہونا چاہیے۔ قصے کا اختتام دفعتاً ہونا چاہیے اور اس میں ڈرامائی خصوصیت موجود رہنی چاہیے۔ آچاریہ کنتک نے دوسرے آچاریوں کی طرح پوری زندگی کی عکاسی کرنے کیلئے رزمیہ کے مخصوص واقعات کے علاوہ دوسرے کیفیت آمیز واقعات کی تصویر کشی پر زور دیا ہے ۔ان واقعات میں قدرتی مناظر اور انسانی پہلوؤں کو انھوں نے بہت اہمیت دی ہے۔ آچاریہ کنتک نے رس کو بھی بہت اہم مانا ہے۔ منظم پیچیدہ اظہار (प्रबन्ध—वकता) کے ضمن میں انھوں نے رزمیہ کو شعراء کی شہرت کی اساس مانا ہے۔ شعراء کا کلام، جو مسلسل رس کی نمو پذیری کرنے میں طاق ہوتا ہے، صرف قصہ گوئی تک محدود نہیں رہتا، بلکہ اس کی کامیاب تخلیق ہی اس کی منزل ہے اور شاعری کی اس شکل کی جان رس ہے۔ (وکرو کتِ جیوتم۔ ۴/۲۶، ۴/۱۱)

آچاریہ کنتک کے بعد آچاریہ وشوناتھ نے اپنے پیش رو آچاریہ ڈنڈی کے رزمیہ سے متعلق اصولہائے نقد سے اتفاق کیا۔ انھوں نے اپنی تصنیف "ساہتیہ درپن" (साहित्य—दर्पण) میں سنسکرت رزمیوں کے ساتھ ساتھ پراکرت (प्राकृत) رزمیوں کے بارے

میں بھی گفتگو کی ہے۔انھوں نے بتایا کہ پراکرت (प्राकृत) اور اپبھرنش میں سرگ (सर्ग) کی جگہ، آشواس اور کڈوک (कुडवक) الفاظ قبول کیے گئے۔آچاریہ وشوناتھ کے خیالات کو ذیل میں پیش کیا جارہا ہے۔

(ا) رزمیہ کا ہیرو اعلیٰ صفات سے مزین شکتریہ (क्षत्रिय) یا دیوتا ہونا چاہئے۔آچاریہ ڈنڈی نے ہیرو کے خاندان کے بارے میں کسی طرح کے خیال کا اظہار نہیں کیا تھا۔

(ب) آچاریہ بھامہ اور آچاریہ ڈنڈی نے رزمیہ میں سبھی رسوں کی موجودگی کے بارے میں کہا تھا مگر آچاریہ وشوناتھ نے رزمیہ میں شرنگار، ویر اور شانت یعنی تین رسوں میں کسی ایک مخصوص رس کی موجودگی کے بارے میں اپنا اصول پیش کیا۔

(پ) آچاریہ وشوناتھ کے پیش رو آچاریوں یعنی بھامہ، ڈنڈی اور رُدرٹ نے ابواب کی تعداد کا تعین نہیں کیا تھا، لیکن آچاریہ وشوناتھ نے رزمیہ میں کم سے کم آٹھ ابواب کا ہونا ضروری مانا۔

(ت) آچاریہ وشوناتھ نے یہ بتایا کہ رزمیہ کا ہر باب، نہ تو طویل ہو اور نہ مختصر۔باب کا حجم اس کی ضرورت کے مطابق ہونا چاہئے۔

(ٹ) آچاریہ وشوناتھ نے بھی اپنے پیش رو آچاریوں کی طرح شام، صبح اور رات وغیرہ کے بیان کو رزمیہ کا لازمی عنصر قرار دیا۔

معلوم ہوا کہ آچاریہ وشوناتھ نے ڈنڈی وغیرہ کے اصولوں کو قبول کرتے ہوئے اپنے اصولوں کو مرتب کیا ، یہ اور بات ہے کہ کہیں کہیں انھوں نے اپنی فکر کی جولانیاں بھی دکھائی ہیں، مگر سچ یہی ہے کہ انھوں نے اپنے پیش رو علماء کے ذریعہ مرتب کئے گئے اصولوں کو بنیادی طور پر اپنایا۔ ان سارے آچاریوں کے اصولوں کی روشنی میں رزمیہ کے عناصر ترکیبی کے بارے میں حسب ذیل خیالات کا اظہار کیا جارہا ہے۔

ا۔ (پلاٹ): رزمیہ کا پلاٹ نہ زیادہ طویل ہو اور نہ ہی بہت مختصر ہو۔اس کو کئی ابواب میں تقسیم ہونا چاہئے۔لیکن پورے قصے میں باہمی ربط ہونا چاہئے۔پورا پلاٹ کسی عظیم واقعہ کی بنیاد

پر مشتمل ہونا چاہئے۔ اور اس میں ذیلی واقعات، اصل واقعہ کو مضبوط کرنے کے لئے بیان ہونے چاہئے۔ ارتقا آمیز رزمیہ اور تخلیقی رزمیہ دونوں میں اصل کہانی کے ساتھ ساتھ ذیلی کہانیاں بھی بیان ہونی چاہئے۔ کہانی کے بیان میں ہر قدم پر موزونیت کی موجودگی ہونی چاہئے، جس سے رس مجروح نہ ہونے پائے۔

۲۔ ڈرامائی عناصر: رزمیہ میں ہر باب میں نظم کو ڈرامائی عناصر سے آمیز ہونا چاہئے رس سے دلچسپی اور رس کا احساس قاری یا سامع کو اپنی طرف فوراً کھینچ لیتا ہے۔

۳۔ کردار: رزمیہ کا ہیرو، سنجیدہ مزاج ، اعلیٰ اقدار کا مالک اور اعلیٰ خاندان کا فرد شکتر یہ (क्षत्रिय) یا دیوتا ہونا چاہئے۔ ہیرو کے ساتھ ہی اس کا مخالف ولین بھی ہونا چاہئے۔ اسلئے کہ خیر و شر کے درمیان تصادم کے لئے ولین کی غیر موجودگی میں ہیرو کے کردار کی عکاسی میں رس جاذبیت نہیں رہ پائے گی ۔ آچاریہ دنڈی کی طرح آچاریہ رُدرٹ نے بھی کہا ہے کہ ولین (प्रतिनायक) کو بھی ہیرو کی طرح ہی دلیر اور صاحب اوصاف ہونا چاہئے۔ ہیرو اور ولین کے علاوہ بھی رزمیہ میں دوسرے کرداروں کی موجودگی بھی ضروری ہے، مثال کے طور پر وزیر، سپہ سالار، رانیاں اور باندیاں وغیرہ۔

۵۔ مناظرِ فطرت کی تصویر کشی: صبح، دوپہر، شام، رات، جنگل، سورج، چاند، ندی، سمندر اور پہاڑ وغیرہ کا صنائع بدائع آمیز بیان رزمیہ میں لازمی ہے اس کے ساتھ ہی محبت کی شادی، ہجر و وصال، بچے کی پیدائش، بزم آرائی، مے نوشی، دربار کے کام کاج، مشورہ، لشکر کی یلغار، جنگ، فتح اور مذہبی تقریبات وغیرہ کا بیان بھی کیا جاسکتا ہے۔

۶۔ ماورائی عناصر: قدیم رزمیوں میں ماورائی عناصر کا بیان کثرت سے دستیاب ہے۔ قدیم ہندوستانی شاعری کی بنیاد دیوی دیوتاؤں اور مذہب پر رہی ہے۔ اس لئے راماین اور مہابھارت اور بعد کے تخلیقی رزمیوں میں، ان عناصر کو فطری طور پر قبول کیا گیا ہے۔ رُدرٹ نے بھی انھیں اہمیت دی ہے لیکن انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ ان عناصر کو تخلیقی سطح پر برتنے میں موزونیت پر کوئی حرف نہیں آنا چاہئے۔ چونکہ ماورائی سرگرمیاں انسان کے ذریعہ وجود میں نہیں آسکتیں، اس

لئے ان سرگرمیوں کو پورا کرنے کے لئے پہاڑ، بحر نوردی، ساری دنیا کی سیاحی، دیوتا اور پری وغیرہ کا بیان شامل ہونا چاہئے۔ آچاریہ وشوناتھ نے کہا تھا کہ مہا کاویہ میں دیوتا بھی ہیرو ہو سکتے ہیں۔ اور اس میں زہاد نیز جنت کا بھی بیان ہونا چاہئے۔ اس ضمن میں آنندوردھن کا خیال ہے کہ انسان اور بادشاہ کے ذریعہ سمندر لانگھنے کے بارے میں بیان نہیں ہونا چاہئے کیوں کہ یہ غیر فطری ہے اور اس سے موزونیت کو چوٹ پہنچتی ہے۔ جب موزونیت مجروح ہوگی تو خود بخود رس بھی مجروح ہوگا۔ (रस–भंग)

۷۔ بحر: رزمیہ میں کون سی بحر استعمال ہو اس کے بارے میں بھامہ اور رُدرٹ خاموش ہیں مگر ان کے علاوہ سبھی آچاریوں نے بحر کے ضمن میں اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، دنڈی نے بتایا کہ مہا کاویہ یا رزمیہ میں ایسی بحر کا استعمال ہونا چاہئے جس سے سامع اور قاری دونوں کو لطافت محسوس ہو، لیکن یہ اصول ہر طرح کی اصنافِ شاعری کے لئے ہے صرف رزمیہ کے لئے ہی نہیں ہے۔ ہر باب میں ایک ہی بحر کا استعمال ہونا چاہئے اور باب کے اختتام پر دوسری بحر کو استعمال کرنا چاہئے۔ آچاریہ وشوناتھ نے دنڈی کے اصول کو ہی قبول کیا ہے۔

۸۔ صنائع بدائع: بھامہ، دنڈی اور دوسرے آچاریوں نے رزمیہ میں صنائع بدائع کی موجودگی کو احسن قرار دیا ہے۔ لیکن اس بات پر اصرار کیا ہے کہ ان کا استعمال فطری انداز میں ہو۔ جان بوجھ کر انھیں استعمال کرنے پر شاعری بوجھل اور مصنوعی ہو جاتی ہے۔ کالِداس نے اس اصول کو اپنایا، اور تشبیہات کو اس طرح استعمال کیا کہ ان کے بارے میں یہ جملہ مشہور ہو گیا کہ "تشبیہ تو کالِداس کی" (उपमा– कालिदासस्य) ان کے رزمیوں میں کہانی، رس اور جذبہ کے بہاؤ میں صنائع بدائع اپنے آپ نمو پذیر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ آنندوردھن کہتے ہیں کہ صنائع بدائع کو استعمال کرنے میں شاعر کبھی کبھی اتنا ڈوب جاتے ہیں کہ وہ رس کو نظر انداز کر جاتے ہیں اس لئے کامیاب شاعر وہی ہے جو رس کے مطابق صنائع بدائع کو استعمال کرے۔

۹۔ لفظیات: لفظیات کے بارے میں زیادہ تر آچاریہ خاموش ہیں۔ صرف بھامہ نے ضرور بتایا کہ رزمیہ میں دیہی لفظ کا استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ اس سے فصاحت پر حرف آتا

ہے۔ اور اس سے اشعار کی ترسیل بھی آسان نہیں ہو پاتی ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ رامائن اور مہابھارت میں فصاحت کے سبب اشعار کی عام ترسیل بہت آسان ہے۔ لیکن کہیں کہیں لفظیات ادق ہوگئی ہے۔ کالداس اور اشوگھوش کے یہاں فصاحت اپنی پوری دلکشی کے ساتھ موجود ہے۔ ان دونوں کے بعد جو رزمیے خلق ہوئے ان میں فصاحت کی وہ شکل ناپید ہوگئی اور رزمیہ کی لفظیات میں صناعی داخل ہوگئی۔ نتیجتاً ان میں ایجاز اور صنعتوں کے التزام نے کلام کو مشکل بنا دیا۔

۱۰۔ رس اور جذبہ: آچاریہ بھامہ، دنڈی، رُدرٹ، اور کنتک وغیرہ سبھی نے رزمیہ میں رس کی موجودگی کو بہت اہم بتایا ہے۔ آچاریہ آنندوردھن نے تو رس کو ہی رزمیہ کا مقصد قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ رزمیہ کی ظاہری ساخت اور باطنی ساخت میں رس کی موزونیت کا دھیان رکھنا چاہئے۔ اور اس نقطۂ نظر سے آنندوردھن نے رزمیہ کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اول، وہ رزمیہ، جس میں رس کو اولیت دی گئی ہے یعنی (रस–प्रधान) دوسرا رزمیہ جو خالص بیانیہ (इति– वृत्ति– प्रधान) ہو۔ مگر انھوں نے اولیت اور اہمیت رس آمیز رزمیہ کو ہی دی ہے۔

شعریاتی نقطۂ نظر سے ارتقا آمیز یا تاریخی رزمیہ اور تخلیقی یا ادبی رزمیہ کی خصوصیات سطورِ بالا میں اجمالی طور پر پیش کر دی گئی ہیں۔ تخلیقی رزمیوں کی تعداد مہابھارت کے بعد سے لے کر ۱۲ ویں عیسوی تک بے شمار ہے، لیکن ادبی محاسن کی کسوٹی پر جن رزمیوں کو مقبولیت اور بہت زیادہ شہرت ملی ان کے بارے میں ذیل میں اطلاعات درج کی جا رہی ہیں۔

زمانہ	تخلیقی یا ادبی رزمیہ	شاعر
پہلی صدع عیسوی	۱۔ بُدھ چریتم (बुद्ध–चरितम)	اشوگھوش (अश्वघोष)
	۲۔ سوندرنند (सौन्दरनन्द)	
چوتھی صدی عیسوی	۱۔ کمارسمبھو (कुमारसंभव)	کالداس (कालिदास)
	۲۔ رگھوونش (रघुवंश)	,, ,,
پانچویں صدی عیسوی	پدم چوڑامڑی (पदम–चूणामणि)	بُدھ گھوش (बुद्धघोष)
پانچویں صدی عیسوی	کراتارجنیہ (किरातार्जुनीय)	بھاروی (भारवि)

ساتویں صدی عیسوی بھٹ (भट्टिट) بھٹ (भट्टिट)

ساتویں صدی عیسوی ششوپال ودھ (शिशुपाल वध) ماگھ (माघ)

آٹھویں صدی عیسوی ہروجے (हर–विजय) رتناکر (रत्नाकर)

نویں صدی عیسوی کپھنا بھیودے (कफ्फिणाभ्युदय) شوسوامی (शिवस्वामी)

دسویں صدی عیسوی رام چرت (रामचरित) ابھنند (अभिनन्द)

دسویں صدی عیسوی ڈیسندھان (द्विसन्धान) دھننجے (धनंजय)

دسویں صدی عیسوی راگھو پانڈوییہ (राघव–पांडवीय) کوِراج سورِ (कविराज सूरि)

دسویں صدی عیسوی راوڑرجنیہ (रावणार्जुनीय) بھٹ بھوم (भट्टभौम)

گیارہویں صدی عیسوی نوساہسانک چرت (नवसाहसांक चरित) پدم گپت (पदमगुप्त)

۱۱ہویں صدی عیسوی دشاوتار چرت (दशावतार–चरित) شیمیندر (क्षेमेन्द्र)

۱۱ہویں صدی عیسوی وکرمانک دیو چرت (विकामांकदेव चरित) ولہڑ (विल्हण)

۱۱ہویں صدی عیسوی رام چرت (रामचरित) سندھیا کرنندی (संध्याकर नन्दी)

۱۱ہویں صدی عیسوی کمار پال چرت (कुमार पाल–चरित) ہیم چندر (हेमचन्द्र)

۱۱ہویں صدی عیسوی دھرم شرما بھیودے (धर्मशर्माभ्युदय) ہر چند (हरिचन्द्र)

۱۱ہویں صدی عیسوی سری کنٹھ چرت (श्रीकंठ चरित) منکھک (मंखक)

بارہویں صدی عیسوی راج ترنگنی (राजतरंगिराी) کلہن (कल्हण)

بارہویں صدی عیسوی نیم نروان (नेमि–निर्वाण) واگ بھٹ (वाग्भट्ट)

بارہویں صدی عیسوی نیشدھ (नैषध) سری ہرش (श्रीहर्ष)

بارہویں صدی عیسوی پرتھوی راج وجے (पृथ्वीराज–विजय) جیانک (जयानक)

ان تخلیقی یا ادبی رزمیوں کو شہرت اور مقبولیت ان کی کامیاب پیش کش کے سبب ملی۔ ۱۲ویں صدی عیسوی کے درمیان ہندوستان میں لسانی نقطۂ نظر سے انقلاب کا وقت رہا ہے۔ اردو کی لسانی تخم ریزی ہو چکی تھی اور اپبھرنشوں خصوصاً برج اور اودھی کی تخلیقی قوتیں بیدار ہو چکی تھیں۔ خصوصاً اودھی میں ادبی رزمیہ کی فارسی شکل، مثنوی اپنے تمام اوصاف کے ساتھ داخل ہو رہی تھی۔ یہی مثنوی

آگے چل کر اردو میں بھی داخل ہوئی اور خوب داخل ہوئی۔ بہر حال سطورِ بالا میں سنسکرت کے ارتقا آمیز یا تاریخی اور تخلیقی یا ادبی رزمیہ کے عناصر ترکیبی کے بارے میں شعریاتی نقطۂ نظر سے سنسکرت ماہرین شعریات کے اصولوں پر اجمالاً اظہار کیا گیا ہے۔ اس مضمون کے آغاز میں مغربی افکار کا اجمالی خاکہ پیش کیا گیا تھا۔ رزمیہ سے متعلق مغربی اور سنسکرت کے ماہرین شعریات کے اصولوں میں کافی مماثلت پائی جاتی ہے۔ مغربی اور قدیم ہندوستانی شعریات کے علماء اس امر پر متفق ہیں کہ رزمیہ کا موضوع تاریخی ہونا چاہئے۔ اس میں عینیت آمیز زندگی کا اظہار ہونا چاہئے۔ اس کا افق بہت وسیع ہونا چاہئے۔ اس میں ذیلی واقعات کی شمولیت، اصل واقعہ کو تیز رفتار بنانے کے لئے کرنی چاہئے۔ رزمیہ کا ہیرو اعلیٰ کردار اعلیٰ، اعلیٰ قدروں کا حامل ہونے چاہئے۔ مغربی رزمیہ میں ہیرو کا کردار گرا ہو بھی ہو سکتا ہے اور آخرش اسکو شکست کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ جیسا کہ ملٹن کی پیراڈائز لاسٹ (Paradise lost) میں ہے۔ مغربی رزمیہ میں صرف دلیری اور جواں مردی کا جذبہ ہی غالب ہے، جبکہ قدیم ہندوستانی رزمیہ میں بہادری، عشقیہ جذبات، نیز زندگی کے مختلف محسوسات کا بیان ملتا ہے۔ مغربی اور قدیم ہندوستانی رزمیہ میں فوق الفطرت اور محیر العقول عناصر، انسانی زندگی پر براہِ راست اور بالواسطہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ مغربی رزمیہ میں قومی جذبات کے اظہار پر ہی زیادہ زور دیا گیا ہے۔ مثلاً ہومؔر کے رزمیوں میں یونانی قوم کی برتری کا اظہار ہے۔ ورجلؔ کے رزمیہ میں رومی قوم کے جاہ وجلال کا بیان ہے (فردوسی بھی اپنے شاہنامہ میں ایرانی قوم کی افضلیت کے گن گاتا ہے) جبکہ قدیم ہندوستانی رزمیہ میں انسانی زندگی کی کلیت، اس کے عظیم کرداروں کے ذریعہ دکھائی گئی ہے۔ مغربی مفکرین، رزمیہ کا آخری مقصد، حصول انبساط بتاتے ہیں، جبکہ سنسکرت شعریات کے ماہرین، رزمیہ کو زندگی کے اعلیٰ مقاصد کے حصول کا ذریعہ مانتے ہیں۔ دونوں نظریات میں رزمیہ کی خارجی ہیئت کے لحاظ سے اور مقصد کی رو سے جزوی اختلاف ضرور ہیں مگر دونوں کے تخلیقی اصول ایک جیسے ہیں اس لئے ایم۔ ڈکسن M. Dixon فرماتے ہیں کہ:

”مختلف ممالک ہونے کے باوجود رزمیہ کی تخلیق میں کوئی فرق نہیں ہے۔

سچا رزمیہ جہاں بھی تخلیق ہوگا وہ بیانیہ ہوگا۔اس میں ایک طاقتور داخلی نظام ہوگا۔اوراس کے کرداروں کے کارنامے عظیم ہوں گے۔اس کا اسلوب، موضوع کے اعتبار سے ارفع و اعلیٰ ہوگا۔اس کا موضوع مختلف ذیلی واقعات اور بیانات سے مزین ہوگا۔ ''

اصل متن یوں ہے........

"Yet Heroic Poetry is one , whether of the East or West , The North or South , its blood and temper are the same and the true epic, Wherver created, will be a narrative poem , organic in structure, dealing with great actions and great characters in a style commensurate with the lordliness of its theme , which tends to idealize these characters and actions and to sustain and embellish its subject by means of episode and amplification. "

M. Dixon, English Epic and Heroic Poetry , P. 24

رزمیہ کی تعریف کے نقطۂ نظر سے مغربی اور قدیم ہندوستانی فکر کی روشنی میں جب ہم اردو شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں بہت زیادہ مایوسی کا شکار نہیں ہونا پڑتا۔البتہ یہ ضرور ہے کہ رزمیہ کا جو متعین ہیتی نظام ہے وہ ہمیں اردو شاعری میں نہیں ملتا،لیکن ادبی یا تخلیقی رزمیہ کے مختلف عناصر ہمیں انیسؔ اور اقبالؔ کے یہاں پورے جاہ وحشم کے ساتھ دستیاب ہو جاتے ہیں۔اقبالؔ کا پرشوکت اسلوب(Grand style)رزمیہ کے اسلوب کی زبردست نمائندگی کرتا ہے۔ حالانکہ اقبالؔ نے اپنا تخلیقی رزمیہ جاوید نامہ، فارسی میں لکھا مگر انھوں نے جن اسلامی کرداروں کے بارے میں اپنی بے مثل نیز زرخیز ذہنی اور فنی صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے اوران کے ذریعہ انسانی

اقدار کی جس فنی مہارت سے تصویر کشی کی ہے وہ رزمیہ کے اہم عناصر کی شاندار نمائندگی کرتی ہے ۔ اقبالؔ کے پیش رو اور اقبالؔ کے بعد کوئی بھی شاعر اس پر شوکت اسلوب کا مظاہرہ نہیں کر سکا۔ بات یہ ہے کہ اردو شاعری پر صنف غزل حاوی رہی ہے اردو کا قاری بھی غزل سے اتنا متاثر رہا ہے اور غزل ہمارے خمیر میں اتنی رچ بس گئی ہیکہ اس کی برتری غالباً ہمیشہ رہے گی۔ اس لئے غزل کے سامنے اردو شاعری کی دوسری اصناف مثلاً قصیدہ، رباعی، اور مثنوی وغیرہ اس انداز سے ترقی نہیں پا سکیں ایک وجہ یہ بھی رہی کہ ان اصناف میں کوئی ایسا شاعر بھی پیدا نہیں ہوا کہ وہ انھیں غزل کے مساوی یا اس سے برتر مقام دلا پاتا (فارسی مثنوی نے تو فارسی غزل کو برابر کی ٹکر دی تھی) نتیجہ یہ ہوا کہ میرؔ اور غالبؔ جو ہماری غزل کے بڑے شاعر ہیں، وہی پوری اردو شاعری کے بھی بڑے شاعر قرار پائے۔ ہمارے نقاد مجبوراً غزل اور افسانے کی مقبولیت اور ان کے تخلیقی تناسب کی وجہ سے انھیں کی قدر و قیمت کے تعین میں ہی جان کھپاتے رہے ہیں اور لگتا ہے کہ یہ سلسلہ ابھی بہت دنوں تک چلتا رہے گا۔ تعجب کی جا ہے کہ ہم نے سانیٹ ، ترائیلے ، ہائیکو وغیرہ کو اپنانے میں فخر محسوس کیا۔ رباعی، قصیدہ، شہر آشوب، ترکیب بند اور ترجیع بند کو فراموش کر دیا ، جبکہ یہ چیزیں اپنی تھیں۔ یہی کیا کم ہے کہ آج کے متعدد شاعر دوہے لکھ رہے ہیں اور خوب لکھ رہے ہیں۔ بہر حال مغربی اور قدیم ہندوستانی شعریات' رزمیہ کو تمام شعری اصناف پر فوقیت دیتی ہیں۔ اس کا خاص سبب یہ ہے کہ رزمیہ میں' زندگی کے تمام پہلو ایک ساتھ ایک ہی تخلیق میں سمو دئے جاتے ہیں اور یہی وہ صنف ہے جس میں شاعر' اپنی جولانیٔ طبع کا اظہار اپنی صلاحیت کی کلیت کے ساتھ کر سکتا ہے، اردو میں مثنوی کی بھی ایک قابل قدر روایت، فارسی مثنویوں کے تتبع میں رہی ہے، اردو مثنویاں تعداد میں تو بہت ہیں مگر ان میں اکثریت، عشقیہ داستانوں کی شکل میں ہیں، باقی عارفانہ کلام کی شکل میں ہیں۔ ان کے ہیرو کا اولین مقصد صرف وصلِ یار ہے ان کا کوئی ارفع و اعلیٰ مقصد نہیں ہے ۔ انہیں نہ تو معاشرے کی فلاح کی فکر ہے اور نہ ہی زندگی کے مسائل کو حل کرنے کی سچی لگن ہے۔ اور اسی لئے ان مثنویوں کو رزمیہ کی قبیل میں قطعی نہیں رکھا جا سکتا ہے میں نے اسی لئے بغیر کسی ذہنی تحفظ کے تخلیقی رزمیہ پر توجہ دی اور سنسکرت کے تخلیقی رزمیہ (تاریخی یا الدتقا آمیز رزمیہ نہیں) کے

اصولوں کی بنیاد پر ''مہا بھنشکر من'' اور ''لم یاتِ نظیرُک فی نظرٍ'' دو تخلیقی رزمیے پیش کیے۔ اردو کے ارباب نظر نے ان دونوں کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھا۔ ہمارے بعض ناقدین نے انھیں رزمیہ ماننے سے بھی انکار کر دیا جبکہ میں نے واضح کر دیا تھا کہ یہ رزمیے ارتقا آمیز یا تاریخی رزمیے نہیں ہیں بلکہ تخلیقی رزمیہ ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں اردو میں بہت سے الفاظ کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلی ہوئی ہیں۔ رزمیہ کے بارے میں بھی یہاں جنگ و جدل کے بیان کو ہی رزمیہ مانا جاتا ہے جبکہ جنگ و جدل کا بیان تو رزمیہ کے ایک جزو کی حیثیت رکھتا ہے۔ بہر حال ان دونوں رزمیوں کا احتساب تخلیقی رزمیہ کے اصولوں کی روشنی میں ابھی باقی ہے۔

حواشی:۔

۱۔ As to that poetic imitation , which is narrative in form and employs a single metre, the plot ought as in a tragedy to be constructed on dramatic principles . It should have for its subject a single action , whole and complete , with a beginning, middle and an end . It will thus resemble a single and coherent organism and produce the pleasure proper to it ...Aristotle.s Theory of poetry and Fine arts . By .S.H Butcher page 89. 90

2.Epic poetry agrees with tragdy in so far as it is an imitation in verse of characters of a higher type . Aristotle's theory of poetry and fine arts. By S.H. butcher page. 21

3. As to the general taste , there is a little reason to doubt that a work where heroic actions are related in an elevated style, will, without further requisite be deemed an epic

poem.

English epic and heroic poetry.
-M.Dixon , p. 18

4. " Le. Bossue defined epic , therefore , as a composition in verse intended to form the manners by instructions disguised under the allegories of an important action ".
English epic and heroic poetry - page 2.M. Dixon

5. The first (authentic) epics are intended for recitation, the literary epic is meant to be read .
The Epic . L. Abercrombie. page .39

6. In th first place ,a poem constructed out of ballads, composed some how or other by the folk, ought to be more natural than a work of deliberate art."a literary epic .'
-The epic ' . L. Abercrombie, page . 28

7. 'I prefer to divide in to Primary Epic and Secondary Epic . The secondary here means not , the second rate ' but what comes after, and grows out of the, primary.
A preface to Paradise Lost.
G. S Lewis. Page. 12

8."Moreover, these (Illiad and Odyssey) truly great Poems have been models for the Epic in every western age that know them, or the works perpetuated their pattern (i.e Virgil,s Aeneid).It is probable that we should never have had the

"Artificial Epics" as they have been called of Vergil, Lucan, Dante, Milton and the rest, if the Homeric poems had been lost.

It is even possible that such a loss would have been prevented the ' grand style, of poetry from being consciously cultivated" . The outline of literature...... edited by John Drinkwater . revised and Extended Vol . One 1940, London, page .37

9. The prime material of the epic poem, then must be real and not invented ....It means that the story must be founded deep in the generl experience of men,
The Epic. L. Abercrombie, P. 55

10. Whereas the epic action moves slowly with a kind of unhurried stateliness and can only achieve, elevation, grandeur, by the mass or volume of its interests . it may seek to enlarge the volume of these interests by the introduction of numerous subsidiary characters or by the variety of its episodes or by the romantic charm of its scenery by any or all of these.
-English Epic and heroic poetry

M. Dixon Page . 22

☆☆☆

سنسکرت کی بصری شاعری (ڈرامہ)

قدیم ہندوستانی شعری روایت میں شاعری کی دو اقسام کو استحکام ملا۔ اول سمعی شاعری (श्रव्य—काव्य) دوم بصری شاعری (दृश्य—काव्य) بصری شاعری کو ہی ڈرامہ اور وسیع تناظر میں تمثیل (रूपक) کہا گیا۔ تمثیل یا رُوپک کی ایک قسم ڈرامہ بھی ہے۔ سمعی شاعری میں بیانیہ اور استعاراتی نیز علامتی فضا کو اہمیت حاصل رہتی ہے۔ جب کہ بصری شاعری میں اداکاری کو ہی اولیت دی گئی ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر ہی کالداس (कालिदास) نے ڈرامہ کی شعریات کو تجربات کے اختراع کا منبع کہا ہے۔ اصل متن یوں ہے:

प्रयोग—प्रधानं हि नाट्यशास्त्र म्

-- مالوکا گنی مترم

آچاریہ بھرت کا خیال ہے کہ ڈرامہ عوامی اعمال (लोक—वृत्त) کی پیروی ہے، جس میں مختلف جذبات اور حالات شامل رہتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے:۔

नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम्

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ।।

ناٹیہ شاستر ۱۱۲/۱

قدیم ہندوستانی شعریات نے سمعی شاعری کی طرح ہی بصری شاعری کا مقصد بھی اہلِ دل کو کیفیت آمیز انبساط یعنی رس (रस) سے ہم آہنگ کرنا بتایا ہے سمعی شاعری میں قاری کو شے، ہیرو، پوشاک اور ماحول وغیرہ کا تصور کرنا پڑتا ہے۔ جبکہ بصری شاعری میں یہ سارے عناصر اسٹیج پر ہی موجود رہتے ہیں اور اس حقیقت کے پیش نظر ڈرامہ ہر زمان و مکان میں سب سے زیادہ مقبول

شاعری کی قسم رہا ہے اور اسے اس نقطۂ نظر سے ادب کا لطیف ترین پیرایہ اور شاعری کا بلند ترین افق تسلیم کیا گیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ ڈرامہ صرف شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں رقص، موسیقی اور مصوری وغیرہ مختلف فن موجود رہتے ہیں۔ اس لئے قدیم ہندوستانی روایت کی رو سے ڈرامہ صرف تفریح کا ذریعہ نہیں ہے، بلکہ اس کا مقصد انسان کو ارضی، مذہبی اور روحانی ارتقا کی طرف لے جانا ہے، اس ضمن میں سر ایم مونیر ولیمس[۱] کے اقتباسات پیش کرنا مناسب رہے گا۔ اپنی تصنیف ''دانشِ ہند'' (Indian wisdom) میں وہ فرماتے ہیں:

''اگر ہم یہ بات ذہن میں رکھیں کہ پندرہویں صدی سے پہلے جدید یورپ کے ملکوں کے پاس ڈرامہ نہیں پایا جاتا، تو موجود قدیم ہندوستانی ڈراموں کی قدامت، جن میں چند پہلی یا دوسری صدی عیسوی کے بھی ہیں، خود بخود ایک اہم صورتِ حال کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ ان ڈراموں کی قدامت کے ساتھ ان کی ادبی قدر و قیمت کا بیان بھی ہونا چاہئے، جو مشرقی انداز اور پیرایے کے ہوتے ہوئے بھی حقیقی شاعری کے خزینے کی شکل میں ہیں .... اس میں شک نہیں کہ یونانیوں کے ڈراموں کی اداکاری کے مصداق ہی قدیم ہندوستانی ڈرامے کی نشو و نما کسی محفل میں کئے جانے والے رقص سے ہوئی ہوگی، یہ رقص اپنی اولین شکل میں نغمہ اور موسیقی کے ساتھ توازن رکھتے ہوئے جسمانی حرکات تک ہی محدود تھا مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس رقص کی مختلف متوازن حرکات یا مختلف رسوں اور جذبات کا اظہار کرنے کیلئے رقص کے لاسیہ[۲] (लास्य) اور تانڈو[۳] (तांडव) انداز پیدا ہوئے، جلد ہی رقص کو اتنی وسعت حاصل ہوئی کہ زیادہ ترقی یافتہ علم موسیقی کی کلاسیکی مشقوں کے ساتھ کی گئی خاموش اداکاری میں جسمانی حرکات اور جذبات کا اظہار بھی شامل ہو گیا اور جذبات کے اظہار کے ساتھ ساتھ نغمہ یا گیت

کے اختتام پر دلی محسوسات کا اظہار بھی کیا جانے لگا۔ آخر کار موسیقی اور نغمے کی جگہ فطری بیان آموجود ہوا، اور جسمانی حرکات، ڈرامے کے مکالموں کو اور زیادہ پُر اثر بنانے کیلئے معاون بن گئے"

سر مونیر ولیمس (Sir Monier Williams) آگے رقمطراز ہیں کہ :۔

"جب ہم حقیقی ڈرامائی تخلیقات پر آتے ہیں تو ہمیں یہ ماننا پڑتا ہے کہ رزمیہ شاعری اور اکثر سنسکرت تخلیقات کے ہر شعبے کی طرح، ڈرامہ کی تخلیق بھی بہت قدیم زمانے میں ہوئی۔ اس بات کے شواہد موجود ہیں کہ تیسری صدی ق.م. میں اشوک اعظم کے دورِ حکومت میں بھی ڈرامے سٹیج کئے جاتے تھے، اس زمانے میں ہندوستان اور یونان کے تعلقات ضرور قائم ہو چکے تھے، لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ اس وقت تک سنسکرت ڈرامے نے یونانی اثر قبول نہیں کیا تھا۔"

وہ آگے فرماتے ہیں کہ :۔

"سامی ممالک کی دلچسپی اداکاری میں کبھی نہیں رہی .... برخلاف ان کے یونانیوں ہندوستانیوں اور چینیوں میں ڈرامہ کا ارتقا فطری طور پر ہوا۔ یونان اور ہندوستان میں رزمیہ شاعری، صرف ونحو، فلسفہ، منطق اور شعریات کا جنم بھی شاندار طریقے سے ہوا، یہ اور بات ہے کہ ان دونوں ملکوں نے باہمی افہام وتفہیم کو بھی استوار کیا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی ڈرامہ دوسرے ممالک کے ڈراموں سے مماثلت رکھتے ہوئے بھی اپنا ایک الگ اور خصوصی وجود رکھتا ہے۔ اس کے ساتھ اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے پاس موجود قدیم ترین ہندوستانی ڈرامہ، مرچھ ککٹم (मृच्छकटिकम्) کا تخلیق کار شودرک (शूद्रक) غالباً پہلی یا دوسری صدی عیسوی کا شاعر تھا تو اس ڈرامہ سے پندرہویں صدی کے بعد کے

انگریزی ڈراموں کے ساتھ مماثلت پاکر ایک انگریز قاری رناظر حیرت زدہ رہ جائے گا۔جس فنکاری کے ساتھ کہانی کا مواد ترتیب دیا گیا ہے اور جس مہارت سے واقعات کو تہذیب دی گئی ہے نیز جس طرح سے کردار نگاری پیش کی گئی ہے اور اسلوب میں جو جدت اور دلکشی ہے، وہ واقعی قابل تعریف ہے.........سٹیج کی تیاری، کرداروں کے لئے لطیف اداکاری اور مختلف بصری تخیلات میں بھی ایک توازن موجود ہے۔خود کلامی (स्वगत–कथन) ، سٹیج پر داخلہ، مکالموں کی ادائیگی کا طور طریقہ اور جذبات کا اظہار، اشک باری اور مزاح کا پہلو وغیرہ اسی طرح موجود ہیں جیسا کہ جدید انگریزی ڈراموں میں موجود ہیں۔''

سر مونیر ولیمس آگے ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ:۔

''مرچھ کٹکم کے علاوہ بہت سے دوسرے قدیم ڈرامے بھی دستیاب ہیں ان کی تقسیم یورپ کے ڈراموں کی طرح ممکن نہیں ہے۔ان ڈراموں کو یورپ کے ڈراموں کی طرح طربیہ (comedy) یا المیہ (Tragedy) کی صفوں میں نہیں رکھا جا سکتا کیونکہ اگر المیہ کیلئے غم آمیز اختتام ضروری سمجھا جائے تو سنسکرت ڈرامہ قطعی طور پر المیہ ڈرامہ نہیں ہے۔سنسکرت ڈرامہ میں مختلف عناصر بہ یک وقت موجود ہیں جن میں خوشی اور غم سعد اور نحس ،مناسب اور غیر مناسب، ظلم اور انصاف وغیرہ، سنسکرت ڈرامہ کے اختتام تک باہمی طور پر شیر و شکر رہتے ہیں۔ڈرامے کے آخری باب میں ایک توازن کی موجودگی رہتی ہے۔سکون پریشانیوں پر فتح حاصل کرتا ہے اور ناظرین کے دل، جو ظالم عناصر کی بالادستی کو دیکھنے کی وجہ سے اب بیقرار نہیں رہتے ، پرسکون ہو جاتے ہیں اور ڈرامے سے ملنے والے سبق سے شفاف ہو جاتے ہیں۔مطلب یہ کہ مغربی نقطۂ نظر کی روشنی میں

سنسکرت ڈرامے میں خالص طربیہ اور خالص المیہ نہیں ملتا۔ یہ سارے
عناصر انسانی زندگی کی طرح ایک ساتھ سنسکرت ڈرامے میں موجود ہیں۔
دراصل اس حقیقت کے پس پشت دونوں معاشروں کی قدریں رہی ہیں۔
حالانکہ یونانی معاشرہ اور آریوں کے معاشرے کا منبع ایک ہے لیکن اپنی
اپنی جغرافیائی صورت حال کے سبب ان دونوں کی سوچ میں نمایاں فرق
پیدا ہوا، فن کی ہیئت میں یونانی معاشرے کی پیچیدگیاں صاف جھلکتی ہیں۔
وہاں المیہ کی ساخت وہاں کے معاشرے کے مطابق ہی خلق ہوئی۔ اس
لئے ظلم سے بھرے ہوئے تاریخی حقائق اور دہشت آمیز سچائیوں نے
ڈرامے پر بھی اپنے اثرات مرتب کئے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ المیہ صفات
والے اعمال، رنج وغم سے بھرپور ہوتے ہیں اور ان اعمال کو انجام دینے
والے افراد وہ ہوتے ہیں جو محبت کے فطری بندھنوں کے اسیر ہوتے ہیں
مثال کے طور پر جب ایک بھائی اپنے دوسرے بھائی کو قتل کر دیتا ہے یا
اسے قتل کرنے کا ارادہ رکھتا ہے یا ایک بیٹا اپنے باپ کو قتل کر دیتا ہے۔
تو یہاں ارسطو سوال کرتا ہے کہ الم آمیز ہیرو اس طرح کے ظلم آمیز اعمال
کے مرتکب کیوں ہوتے ہیں؟ مثال کے طور پر اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی
ہی ماں سے شادی کیوں کرتے ہیں؟ ایسا ہیرو جب اپنے اس طرح کے
اعمال پر غور کرتا ہے تو اسے جو احساس ہوتا ہے وہ اس کے قلب کو کرب
آمیز کر دیتا ہے، اور ناظرین کے دلوں میں اس کی ایسی حالت پر اس کے
لئے رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یقیناً اس صورتِ حال کو یونانی ڈرامہ کی
معراج مانا گیا ہے۔ ''

دوسری طرف آریوں کا معاملہ مختلف تھا۔ رگ وید (ऋग्वेद) کے زمانے کا معاشرہ
جانوروں کو پال کر اپنی زندگی گزارتا تھا، اس کے افراد خانہ بدوشی کی زندگی گزارتے تھے۔ کبھی کبھی

شکار بھی کرتے تھے۔ وہ کھیتی کرنا نہیں جانتے تھے لیکن شراب (सोम–रस) سے انہیں بڑی رغبت تھی۔ ان کے دیوتا بھی سوم رس کے شوقین تھے۔ آریہ لوگ جس طرح بڑے جری اور بہادر تھے اسی طرح شراب اور گوشت میں ان کی بڑی دلچسپی تھی ایسی حالت میں وہ روح اور قادر مطلق نیز نجات کے بارے میں بالکل نہیں سوچتے تھے لیکن دھیرے دھیرے ویدوں کے رشی پورے معاشرے کی قوت کو فرد کی نمائندگی قرار دیتے ہوئے اس قوت کو ایک وسیع تناظر عطا کرتے ہیں۔ یہ معاشرہ بہر حال اشرافیہ معاشرہ ہے، جس کے بارے میں ویدوں کے رشی اپنی فکری تجلی کو استعمال کرتے ہیں۔ بعد میں اُپنیشدوں کے فلسفی الٰہیات کے بارے میں غور و فکر کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فرد کا اپنا تشخص ختم ہو جاتا ہے، بہر حال اس طویل دور میں رشیوں اور فلسفیوں کے بعد آچاریوں کا زمانہ آتا ہے جو روحانیات کی طرف راغب ہوئے لیکن رشیوں اور فلسفیوں کے درمیان ایک کڑی مُنیوں کی آتی ہے، جو فکری سطح پر رشیوں سے جڑے ہوئے تھے مثال کے طور پر بھرت منی، واتسیاین مُنی، کپل مُنی اور گوتم مُنی وغیرہ نے فنونِ لطیفہ کے ارضی سروکاروں کو زیادہ اہمیت دی۔ یہی وجہ ہے کہ یونانی اور ہندوستانی ڈرامے کے درمیان بہر حال اپنے اپنے معاشرے کے سبب ایک فرق پیدا ہوا، جو فطری تھا۔ سکندر کی آمد کے بعد یونانی فکر اور ہندوستانی فکر کی باہمی افہام و تفہیم نے ایک دوسرے پر ضرور اثر ڈالا مگر دونوں کے بنیادی خطوط اپنی شناخت محفوظ رکھنے میں کامیاب رہے۔ یہاں صرف ایک مثال پیش کی جارہی ہے کہ قندھار اور پنجاب کے علاقے میں یونانیوں کی موجودگی نے انڈو ہلنک Indo Hellanic بُت تراشی کا '' گاندھار '' اسلوب (۵۰ صدی ق۔م سے ۳۰۰ صدی عیسوی) منظرِ عام پر طلوع ہوا جس میں مواد تو مقامی یعنی بودھ ہے لیکن اسلوب یونانی ہے۔ ظاہر ہے کو یہ اسلوب اچانک نمودار نہیں ہوا اس سے قبل بھی دونوں تہذیبوں کے ثقافتی عناصر ایک دوسرے کی طرف ضرور راغب ہوئے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ جب بت تراشی پر اس طرح کا یونانی اثر پڑا تو ڈرامے پر بھی یونانی عناصر ضرور اثر انداز ہوئے ہوں گے۔ ثقافتی لین دین اس وقت اور فطری راہ اختیار کر لیتا ہے جب دونوں معاشروں میں ذہین اشرافیہ طبقہ موجود ہو۔ سنسکرت کے علماء کا خیال ہے کہ کرُن (رحم) بھیانک (خوفناک) ہاسیہ

(مزاح) اور رودر (غضبناک) رس ہو سکتا ہے کہ یونانی اثرات کے سبب زیادہ کھل کر سامنے آئے ہوں۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ ہندوستانی ڈرامہ ان سب حالات کے ہوتے ہوئے بھی یونانی ڈرامہ سے بہر حال اپنا الگ وجود بچائے رکھنے میں کامیاب رہا۔

جیسا کہ ہم نے اوپر عرض کیا مُنیوں کی جماعت میں بھرت منی ایک ایسے عظیم شخص ہیں جنھوں نے شعریاتی نقطہ نظر سے ڈرامہ پر اپنی تصنیف ناٹیہ شاستر[۴] (नाट्य–शास्त्र) میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ اس تصنیف میں انھوں نے ڈرامے کے علاوہ موسیقی اور شعریات پر طویل مباحث پیش کئے ہیں۔ اس تصنیف کے بعد بھی ڈرامہ پر دشروپک[۵] (दशरूपक)، کاویہ پرکاش[۶] (काव्यप्रकाश)، کاویہ درش[۷] (काव्यादर्श) ساہتیہ درپن[۸] (साहित्य–दर्परा)، کاویالنکارورت[۹] (काव्यालंकार–वृत्ति)، النکار کوستُبھ[۱۰] (अलंकार–कौस्तुम) کاویالنکار سرو سوا[۱۱] (काव्यालंकार–सर्वस्व) کولیانند[۱۲] (कुवलयानन्द)، اور چندرالوک[۱/۱۲] (चन्द्रालोक)، وغیرہ میں ڈرامہ کی شعریات پر بھرپور روشنی پڑتی ہے۔ بہر حال اس سے قبل کہ ہم ڈرامے کی شعریات پر اظہار خیال کریں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت ڈرامے کے ارتقا پر گفتگو کر لی جائے۔

اس ضمن میں جو مواد زبانی روایت کی شکل میں موجود ہے اس کے مطابق ڈرامہ کی شروعات تریتا یُگ (त्रेता–युग) کے آغاز میں سُورگ[۱۳] (स्वर्ग) میں ہوئی۔ اندر اور دوسرے دیوتاؤں کی گذارش پر برہما نے رگ وید سے قرات، سام وید سے نغمہ، یجور وید سے اداکاری اور اتھر وید سے ''رس'' لے کر پنچم وید یعنی ناٹیہ وید[۱۴] (नाट्य–वेद) کی تخلیق کی اس کے بعد برہما کے حکم سے بھرت منی نے سورگ میں اِندر دھوج (इन्द्रध्वज)، کے تہوار پر ڈرامہ کو پہلی بار پیش کیا، جس میں راکششوں پر دیوتاؤں کو فتحیاب دکھایا گیا۔ اس کے بعد وِشوکرما[۱۵] نے سورگ میں ناٹیہ شالہ کی تعمیر کی۔ ناٹیہ شاستر کے چوتھے باب کے مطابق برہما کے حکم سے بھرت نے شِو جی کے سامنے امرت منتھن (अमृत मंथन)، اور ترپُرداہ (त्रिपुर–दाह) نام کے دو ڈرامے پیش کئے جس سے خوش ہو کر شِو جی نے ڈرامے میں تانڈو (तांडव) رقص کو بھی شامل کرنے کی

اجازت دے دی۔ ناٹیہ شاستر کے آخری باب کے مطابق بھرت کے بیٹوں نے سورگ سے آکر دنیا میں ڈرامہ کو مقبولیت دلائی۔ ظاہر ہے کہ ڈرامہ کے آغاز کے بارے میں یہ تفصیلات آج کے استدلالی ذہن والے افراد کو قابل قبول نہ ہوں گی، لیکن ان اسطوری بیانات کی روشنی میں تجزیہ کرنے پر ہم پاتے ہیں کہ چاروں ویدوں کی تخلیق کے بعد ہی برہما نے ناٹیہ وید کی تخلیق کی ۔شروعاتی دور کے ڈرامے اسطوریات پر ہی مبنی تھے جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ راکششوں پر دیوتاؤں کی فتح سے متعلق واقعات پر ڈرامے کھیلے گئے مطلب یہ کہ برائی پر اچھائی کے غلبے کا نقطۂ نظر ہی سنسکرت ڈرامے کا مقصد رہا۔ ظاہر ہے کہ اسی لئے سنسکرت ڈرامہ خالص المیہ ڈرامہ کبھی نہیں رہا۔

سنسکرت ڈرامہ کے آغاز کے بارے میں جدید علماء نے جدید نقطۂ نظر سے بھی غور وخوض کیا ہے۔ ان علماء نے رگ وید کے مکالموں سے متعلق حصوں کو ڈرامہ کا منبع قرار دیا ہے۔ وِنٹرنِج Winternitz [۱۶] نے اس ضمن میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ رگ وید کے مکالموں والے حصوں کو ہی قدیم واقعاتی شاعری کہا جا سکتا ہے اور اسی کو انھوں نے ڈرامہ اور رزمیہ شاعری Epic کی بنیاد بتایا اور اسی کو انھوں نے موسیقی اور رقص کا بھی منبع بتایا مگر کیتھ (Keith) نے ان کے خیال سے اختلاف کرتے ہوئے ان مکالموں کے حصوں کو مراسمی ڈرامہ [۱۷] Ritual Drama ماننے سے انکار کیا ہے اور یہ خیال [۱۸] ظاہر کیا ہے کہ ویدوں کے زمانے میں ڈرامہ کے سارے عناصر مثلاً واقعہ، مکالمہ، موسیقی، اداکاری اور رقص وغیرہ موجود تو تھے مگر یہ سبھی عناصر مل کر ڈرامہ کی شکل اختیار کر گئے ہوں، اس کی کوئی مثال موجود نہیں ہے۔ کیتھ یہ نتیجہ [۱۹] نکالتے ہیں کہ برخلاف اس کے، یہ یقین کرنے کیلئے کافی وجوہ موجود ہیں کہ مہاکاویوں (महाकाव्यों) یعنی رزمیوں کی قراءت کے ذریعہ ہی ڈرامہ کے خوابیدہ امکانات روشن ہوئے، اور جس کے سبب ہی ڈرامہ کی ادبی شکل نشوونما اختیار کر گئی۔ وہ آگے یہ بھی کہتے ہیں کہ ڈرامہ کے پسِ پشت رزمیہ کی اہمیت کے ساتھ ہی ساتھ ڈرامہ کی نشوونما میں مذہب [۲۰] کا بھی ہاتھ رہا ہے۔ کیتھ کے یہ خیالات اہم ہیں لیکن یہ پورے سچ کی شکل میں نہیں ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ڈرامہ کی نشوونما میں رزمیہ اور وشنو

(विष्णु) نیز شِو کی پرستش کا خاص کردار رہا ہے لیکن ناٹیہ شاستر ہمیں بتاتا ہے کہ مہا کاویوں یعنی رزمیوں یعنی رامائن اور مہابھارت سے ڈرامہ کو مواد، کردار، بیانیہ، رس اور اخلاقیات نیز انسانی زندگی کی تصویر کشی وغیرہ عناصر دستیاب ہوئے۔ بہر حال حقیقت یہ ہے کہ رزمیہ اور مذہبی کرداروں کی پرستش یعنی ان دونوں عناصر کے سبب ڈرامہ کے ارتقا میں مدد ملی۔ ہمارے ملک میں تاریخی اعتبار سے اسطوریاتی تاریخ کی روایات، ویدوں کے زمانے سے چلی آرہی ہیں ان کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ جری افراد، دیوتاؤں، رشیوں، منیوں اور کائنات سے متعلق کہانیاں قدیم زمانے سے ہی بہت مقبول رہی ہیں۔ یہاں یہ حقیقت بھی پیش نظر رکھنا چاہیئے کہ جب آریہ لوگ ہندوستان میں آئے اس زمانے میں انھیں یہاں کی ایک شہری تہذیب (جو آریوں کی تہذیب سے بہتر تھی اور جو وادیِ سندھ میں موجود تھی) سے نبرد آزما ہونا پڑا اور آریوں کو اس پر فتح بھی حاصل ہوئی۔ موہن جوداڑو، ہڑپا، روپڑ، لوتھل (گجرات) سُرکوڈا (کچھ) اور کالی بنگا (راجستھان) کی تہذیب (۲۳۰۰ ق۔م سے ۱۷۵۰ ق۔م تک) میں رقص اور موسیقی ترقی یافتہ شکل میں موجود تھی اور ان کے اثرات آریوں کی تہذیب پر بھی پڑے، ظاہر ہے کہ اس تہذیب کی روایات کا اثر بھی آریوں پر ضرور پڑا ہوگا۔ آریوں کا دیوتا شِو (शिव) موہن جوداڑو اور ہڑپا کا پشوپتی (पशुपति) دیوتا ہی ہے۔ اس طرح قدیم زمانے کی کہانیوں کا تعلق وادیِ سندھ کی تہذیب سے ضرور رہا ہے۔ یہ تہذیب اپنی پوری آب و تاب میں بین الاقوامی تھی کیونکہ اس کا تعلق دجلہ فرات کی وادی اور وادیِ نیل میں بسنے والی ترقی یافتہ تہذیبوں سے تھا۔ حالانکہ یہ آریوں سے شکست کھا گئی تھی مگر اس کے تہذیبی اور ثقافتی عناصر اتنے طاقت ور اور پرکشش تھے کہ آریوں نے انھیں بڑی خوش دلی سے قبول کیا۔ بہر حال عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامہ کیلئے خام مواد صرف آریوں کی تہذیب نے ہی فراہم نہیں کیا بلکہ وادیِ سندھ کی مفتوح تہذیب کی روایات نے بھی سنسکرت ڈرامہ کی نشو و نما کے لئے زمین تیار کر دی تھی۔ آگے چل کر جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے پرانوں کی کہانیوں، رامائن اور مہابھارت نے سنسکرت ڈرامہ کے لئے ایک زرخیز ماحول تیار کر دیا۔

سنسکرت ڈرامہ کے ارتقاء کی بنیاد پر اظہار خیال کرنے کے بعد ضروری معلوم پڑتا ہے

کہ سنسکرت ڈرامہ کی شعریات پر اظہار خیال کیا جائے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ سنسکرت شاعری کی تمام اقسام میں ڈرامہ کو سب سے زیادہ خوبصورت اور اہم قسم مانا گیا ہے۔ آچاریوں کا خیال ہے کہ

''شاعری میں ڈرامہ ہی سب سے زیادہ خوبصورت ہے۔''

اصل متن یوں ہے۔

काव्येषु नाटकं रम्यम्

اس ضمن میں کالِداس نے بھی اپنی تصنیف ''مالوکاگنی مترم (मालविकाग्निमित्रम) میں ڈرامہ کی تعریف کرتے ہوئے ارشاد فرمایا کہ:۔

''الگ الگ دلچسپیوں والے افراد کے دلوں کو مختلف قسم سے نشاط انگیز کرنے کا صرف ایک ہی ذریعہ ڈرامہ ہے۔''

اصل متن یوں ہے۔

नाटयंभिन्नरूचैजर्नस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्

آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں ڈرامہ کو سب کے دلوں کو بہلانے والا (विनोदजननम)، فائدے کی تعلیم دینے والا (हितोपदेशजननम) اور تکان دور کرنے والا (विश्रान्तिजननम) بتایا ہے۔ بھرت نے دو مقامات پر ڈرامہ کا ذکر ناٹیہ شاستر میں کیا ہے۔ اکیسویں باب میں وہ فرماتے ہیں کہ:۔

''چونکہ اس میں سبھی اجزاء اور معاون اجزاء نیز ہر ایک رفتار کو سلسلے وار منظم کر کے ان کی اداکاری کی جاتی ہے یعنی انھیں ناظرین تک پہنچایا جاتا ہے، اس لئے اسے ناٹک کہا جاتا ہے۔''

اصل متن یوں ہے۔

यस्मात्स्वभावं संहृत्य सांगोपांगगति कमैः ।

अभिनीयते गम्यते च तस्माद्वै नाटकंस्मृतम ।।

ناٹیہ شاستر کے سترہویں باب کے آخر میں ڈرامے کی تعریف وہ یوں کرتے ہیں۔

''جسمیں نرم اور لطیف الفاظ اور معانی ہوں، ادق لفظ اور معنی نہ ہوں اور جو اہلِ دانش کو مسرت سے ہمکنار کرنے لائق ہوں، ذہین افراد جسے کھیل سکیں، جس میں مختلف رسوں کی موجودگی ہو، جس میں سارے مرکبات موزوں ہوں وہی ڈرامہ ناظرین کے سامنے پیش کئے جانے کے لائق ہوتا ہے۔''

اصل متن یوں ہے:۔

मृदु ललित पदार्थं गूढ़ाशब्दार्थहीनं।

बुध जन सुखयोग्यं बुद्धिमन्नृत्तयोग्यम।।

बहुरसकृत मार्गं सन्धिसन्धान युक्तम।

भवति जगतियोग्यं नाटकं प्रेक्ष्यकाराम।।

ڈرامہ عینیت آمیز ہو یا حقیقت آمیز ہو اس پر آچاریوں نے مختلف آراء پیش کی ہیں۔ ان میں چند علماء ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ڈرامہ عینیت آمیز ہونا چاہئے اس میں کسی مشہور اور مخصوص ہیرو کو اس طرح پیش کیا جائے کہ زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا ہر طرح کے حالات میں اس کا عمل غیر معمولی ہو، لیکن اس غیر معمولی پن میں دوسروں کی بھلائی، جذبہء ایثار اور عوام الناس کی فلاح اور ترقی مضمر ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک عینی حالت، حقیقت سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ سنگلاخ زمین پر چلتے ہوئے جب کوئی عظیم شخص کارہائے نمایاں انجام دیتا ہے، جس کے سبب وہ معاشرے میں محبت، احترام اور عقیدت کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے اور اس شخص کی حیات اور کارناموں کی روشنی میں جب کسی ڈرامہ کی تخلیق ہوتی ہے تو ڈرامہ عینیت آمیز کہا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف جو چیز حقیقتاً جیسی ہے اس کا بیان بالکل اسی طرح پیش کرنا حقیقت پسندانہ تخلیق کہا جاتا ہے۔ حقیقت پسندی (Realism) کی جو تحریک فرانس میں شروع ہوئی اس کا ماننا تھا کہ جو بھی روایتی اور قدیم ہے۔ وہ معاشرے کی ترقی میں رکاوٹ ہے اور اس کی پذیرائی سے مراد یہ ہے کہ چند با اثر افراد کی قصیدہ خوانی کی جائے اور سادہ لوح عوام الناس کو نظر انداز کر دیا

جائے۔ اسلئے مساوات کا تقاضہ یہ ہے کہ معاشرے کے ہر فرد کی اہمیت کو تسلیم کیا جائے۔ فرانس کی اس تحریک کا ماننا تھا کہ ہمیں اپنی تخلیقات میں زندگی کی سچائیوں کی تصویر کشی اس طرح کرنا چاہئے کہ ان کی شکل پوری اصلیت کے ساتھ اُجاگر ہو جائے اور یہ تصویر کشی پوری طرح فوٹو گرافی جیسی درستی (Photographic Accuracy) کے ساتھ کی جائے اور اس میں کسی فنکاری کو شامل نہ کیا جائے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تحریک کے علم برداروں نے سچی اور کھری بات کہنے کی لگن میں افراد اور معاشرے کی اس درجہ تنقید کی کہ وہ ادب، ادب کے فطری تقاضوں کے بالکل خلاف ثابت ہو گیا اس نقطۂ نظر سے اگر ہم دیکھیں تو پاتے ہیں کہ سنسکرت ڈرامہ میں معاشرے کے ہر فرد کی نمائندگی یہاں ملتی ہے یہاں تک کہ بعض ڈراموں میں ہیرو اشرافیہ طبقہ یا شاہی خاندان کا فرد نہ ہو کر نادار طبقے کا فرد ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر مرچھ ککٹکم (मृच्छकटिकम) ڈرامہ میں چارودتّ (चारुदत्त) نام کا ہیرو ایک غریب اور شریف برہمن ہے۔ اس ضمن میں آچاریہ بھرت نے تمثیل یا روپک کی کئی اقسام ایسی بتائی ہیں جن میں ہیرو نچلے درجہ کے افراد ہوتے ہیں۔ بہر حال شاعری کا موضوع تو وہی ہونا چاہئے جس کے سبب قاری حظ اٹھا سکے، اس لئے حقیقت پسندی تب تک بے مقصد ہے جب تک کہ وہ ناظرین رسامعین رقارئین کے جذبات کو برانگیختہ نہ کر سکے۔

ہم اُوپر کی سطور میں المیہ کے حوالے سے اپنی گزارشات پیش کر چکے ہیں لیکن یہاں ہم خالص شعریات کے نقطۂ نظر سے اس بات پر غور کریں گے کہ ڈرامہ کو المیہ ہونا چاہئے یا طربیہ؟ آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کو مسرتوں سے بھرا ہوا (सुखाश्रयम) بتایا اور یہ بھی کہا کہ ڈرامہ کا اختتام میٹھا (मधुरेणं समापयेत) ہونا چاہئے۔ حقیقت پسندوں کا ایک اعتراض یہ بھی تھا کہ عام طور پر آدمی کی زندگی غموں سے بھری ہوئی رہتی ہے اس لئے ایک سچے ادیب اور شاعر کو سچائی کی حفاظت کیلئے ہی اس غم آمیز زندگی کو اس کی اصل شکل میں ہی بیان کرنا چاہئے، آچاریہ بھرت نے بھی کہا تھا کہ ڈرامہ میں ہر طرح کی حالت کی عکاسی کرنا چاہئے لیکن انھوں نے پورے استحقاق کے ساتھ کہا تھا کہ ہیرو کا قتل ڈرامہ میں نہیں ہونا چاہئے۔ اصل متن یوں ہے:۔

न वधः तत्र स्यात यत्रतु नायक ख्यात :

بھرت نے یہ خیال کیوں ظاہر کیا؟ اوّل اسلئے کہ ڈرامہ کا مقصد، حصول انبساط ہے۔ حصولِ انبساط اسی عمل سے ہوگا جس میں چاہے جتنی پریشانیاں ہوں، رکاوٹیں ہوں یا آفات ہوں لیکن ان سب سے نبرد آزما ہوتے ہوئے آخر میں فتح حاصل ہونے پر مسرت کا احساس خود بہ خود بیدار ہوگا۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی فکر میں فلسفۂ عمل کے تحت بُرائی پر اچھائی کی جیت کی اہمیت ہمیشہ رہی۔ یہاں بُرے عمل اور اچھے عمل کی شناخت پر زور دیا گیا اور بتایا گیا کہ اچھے عمل کی راہ اگرچہ دشوار ہوتی ہے مگر اس کا نتیجہ سکون اور خوشیوں سے بھرا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہیرو بُرے کام کے بارے میں سوچتا بھی نہیں کیوں کہ اس کی تربیت ہی ایسے ماحول میں ہوتی ہے کہ وہ ہمہ وقت نیکی کے بارے میں سوچے اس لئے ہیرو کے سامنے ہمیشہ عملِ صالح کے خطوط رہتے ہیں اس لئے ناکامی اور اداسی کا یہاں گذر نہیں ہے۔ یونانی ڈراموں میں المیہ کو ہی سب سے خوبصورت ڈرامہ مانا گیا جس کی روشنی میں سنسکرت ڈرامہ کی خوب تنقید کی گئی۔ دراصل یہاں بات صرف نقطۂ نظر کی ہے۔ قدیم ہندوستانی فلسفہ امید پر منحصر ہے اس لئے یہاں جمالیات اور رس کے سبب حاصل ہونے والی مسرتوں کے نتیجے میں سنسکرت ڈرامہ، المیہ نہیں ہو پاتا۔ تیسرا سبب یہ ہے کہ خالص فن کے نقطۂ نظر سے فن پارے کا مقصد صداقت، خیر اور حسن کا حصول ہے۔ ڈرامہ چونکہ فن کی معراج مانا گیا اس لئے اس کا اختتام طربیہ ہونا لازمی ٹھہرا۔ ایسا نہیں ہے کہ المیہ واقعات اور محسوسات کی تصویر کشی سنسکرت ڈرامہ میں ہوتی ہی نہیں۔ دراصل جب پوری زندگی کی عکاسی، سنسکرت ڈرامہ کا مقصد ہے تو لازمی طور پر زندگی میں آنے والے واقعات جو المناک ہوتے ہیں ان کا اظہار بھی ہوگا۔ اسلئے سنسکرت ڈرامہ میں حسب ضرورت المناک مناظر ضرور ملتے ہیں۔

جن عناصر کی موجودگی ڈرامہ میں نہیں ہونی چاہئے ان کے بارے میں بھی آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ بیسویں باب میں وہ فرماتے ہیں کہ:۔

غصہ، دیوانگی، سوگ، بددعا۔ بھگدڑ، شادی اور ایثار نیز انوکھی اشیاء کا براہ راست اظہار تو ڈرامہ میں ہونا چاہئے لیکن جنگ، بغاوت، موت اور

محاصرہ وغیرہ کے بارے میں ڈرامے میں صرف اطلاعات ہی دینی چاہیے۔

اصل متن یوں ہے:۔

कोधप्रमादशोकाः शापोत्सर्ग्ये च विद्रवोद्वाहौ ।

अद्‌भुतसंश्रयदशनिमंक प्रत्यक्षजानि स्युः ।।

युद्धं राज्यभ्रंशो मरणं नगररोधनम्‌चैव ।

अप्रत्यक्ष कृतानि प्रवेशकैः संविधेयानि ।।

ساہتیہ درپن کے چھٹے باب میں ڈرامہ میں جن باتوں کو نہ پیش کرنے کیلئے کہا گیا ہے وہ یہ ہیں، دور سے پکارنا، قتل، جنگ، بغاوت، شادی، کھانا، دعا، ایثار، موت، جنسی عمل، ناخن مارنا، دانتوں سے کاٹنا، سونا، بوسہ بازی، فصیل شہر، غسل اور ابٹن لگانا وغیرہ (آج فلموں میں تو یہ چیزیں عام ہوگئی ہیں) اصل متن یوں ہے:۔

दूराहवानं, वधो, युद्धं, राज्यदेशादि विप्लवः

विवाहो, भोजनं, शापोत्सर्गो, मृत्युरत तथा

दन्तच्छेद्य, नखच्छेद्यमन्यद्र ब्रीडाकरंच यत

शयनाधरपानादि नगराद्यवरोधनम्

स्नानानुलेपने चेभिर्वर्जितोः नातिविस्तरः

مطلب یہ کہ ملک' معاشرہ اور زمانے کے مطابق جو چیز نفرت آگیں، شرمناک، کریہہ اور خوفناک ہو اور جن مناظر کو سٹیج پر دکھانا ممکن نہ ہو اور جن چیزوں کو دکھانے سے معاشرے پر برا اثر پڑے انھیں سٹیج پر نہیں دکھانا چاہیئے۔

جیسا کہ آغاز میں ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ سنسکرت میں تمثیل یعنی روپک کی کئی قسمیں بتائی گئی ہیں اس ضمن میں ساہتیہ درپن میں روپک اور اُپ روپک (ذیلی تمثیل) کی کئی قسمیں بتائی گئی ہیں۔ روپک کی دس اقسام اور اُپ روپک کی اٹھارہ قسموں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مغرب میں

ڈرامہ، میلوڈرامہ، کامیڈی، فارس اور بیلے وغیرہ قسمیں جدید دور کے تجربات کی شکل میں ہیں اس حساب سے قدیم ہندوستانی فکر ڈرامہ کے ضمن میں بھی بہت لطیف رہی ہے۔ بہر حال روپک کی دس اقسام اس طرح ہیں :۔

(۱) ڈرامہ یعنی ناٹک: اس میں ۵ سے ۱۰ باب ہونے چاہیئے اور اس کا موضوع ایک مخصوص کہانی، مثال کے طور پر کرشن کا کردار ہونا چاہیے۔ اس کا ہیرو جری، با اخلاق اور صحیح راستے پر چلنے والا ہونا چاہیے۔ ناٹک کا اسلوب اعلیٰ درجہ کا ہونا چاہیے اور اس میں رسوں کی موزوں ترتیب ہونا چاہیے، اس میں کہانی پانچوں سندھیاں، چار طرح کی ورتیاں، چوسٹھ خصوصیات اور چھتیس اوصاف موجود ہونا چاہیے، مثال کے طور پر کالداس کا ابھگیان شاکنتلم۔

(۲) پرکرن (प्रकरण): باب کے لحاظ سے یہ ناٹک کی طرح ہی ہونا چاہیے۔ اس کا موضوع کسی ارضی یا انسانی کہانی پر منحصر ہونا چاہیے اس کا خاص رس شرنگار ہونا چاہیے۔ ہیرو یا تو برہمن ہو یا وزیر۔ ہیرو بہادر یا پرسکون مزاج کا ہو۔ ہیروئن بھی اعلیٰ خاندان کی یا طوائف بھی ہو سکتی ہے۔

(۳) بھاڑ (भाण): اس میں صرف ایک باب ہوتا ہے لیکن اس میں واقعات مختلف ہوتے ہیں، کہانی شاعر کے تخیل کا ثمر ہوتی ہے اس میں مزاحیہ عنصر وافر مقدار میں موجود ہوتا ہے۔

(۴) ویایوگ (व्यायोग): یہ بھی ایک بابی ہی ہوتا ہے اس کا مواد ایک مشہور کہانی کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس میں خاتون کردار بہت کم ہوتے ہیں۔ اس کا ہیرو کوئی مشہور اور جری نیز اچھے اوصاف کا مالک ہوتا ہے اس کا مخصوص رس ہاسیہ (مزاح) شرنگار یا شانت ہوتا ہے۔

۵۔ سم وکار (समवकार): اس میں چار باب ہوتے ہیں اور ان میں مختلف موضوعات کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس میں کسی مشہور و مقبول کہانی کو ناٹک کی شکل دی جاتی ہے جو عام طور پر دیوتاؤں اور راکشسوں سے متعلق ہوتی ہے۔

۶۔ ڈم (डिम): اس میں بھی چار باب ہوتے ہیں اور یہ بھی کسی مشہور کہانی کی بنیاد پر خلق ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص رس ''رودر'' (रौद्र) یعنی غضبناکی ہوتا ہے۔ اس میں سولہ ہیرو ہوتے

ہیں۔ مثال کے طور پر دیوتا، یکش، راکشش، ناگ اور پریت وغیرہ۔

۷۔ ایہامرگ (ईहामृग): یہ بھی چار بابی ڈرامہ ہوتا ہے۔ جس میں کچھ حصہ تو کسی مقبول کہانی سے مستعار ہوتا ہے اور باقی حصہ شاعر کے تخیل کی پیداوار ہوتا ہے۔ ہیرو دیوتا یا انسان ہوتے ہیں۔

۸۔ انک یا اُتسرشٹی کانک (अंक या उत्सृष्टिकांक): یہ ایک بابی ڈرامہ ہوتا ہے۔ اس کا ہیرو کوئی عام آدمی ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص رس کرُن ہے۔

۹۔ ویتھ (वीथि): یہ بھی ایک بابی ڈرامہ ہوتا ہے۔ اس کا نام ویتھ یعنی مالا اسلئے پڑا کیونکہ اس میں مختلف رسوں کی مالا ہوتی ہے۔

۱۰۔ پرہسن (प्रहसन): یہ ایک بابی ڈرامہ فارس (Farce) کی طرح ہوتا ہے اور اسمیں ہجویہ کردار پیش کیئے جاتے ہیں۔ ڈرامہ شاعر کے تخیل کا ثمر ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص رس ہاسیہ یعنی مزاح ہے۔

اٹھارہ اُپ روپک (ذیلی تمثیلات) کے نام اس طرح ہیں:

۱۔ ناٹکا (नाटिका) ۲۔ تروٹک (त्रोटक) ۳۔ گوشٹھی (गोष्ठी) ۴۔ سٹک (सट्टक) ۵۔ ناٹیہ راسک (नाट्य–रासक) ۶۔ پرستھان (प्रस्थान) ۷۔ اُلّا پیہ (उल्लाप्य) ۸۔ کاویہ (काव्य) ۹۔ پرینکھن (प्रेंखन) ۱۰۔ راسک (रासक) ۱۱۔ سنلاپک (संलापक) ۱۲۔ سری گدِت (श्रीगदित) ۱۳۔ شِلپک (शिल्पक) ۱۴۔ وِلاسکا (विलासिका) ۱۵۔ دُرمَلِکا (दुर्मल्लिका) ۱۶۔ پرکرڑی (प्रकरणी) ۱۷۔ ہلّیش (हल्लीश) اور ۱۸۔ بھاڑکا (भाणिका)۔

ظاہر ہوا کہ سنسکرت ڈرامہ کافی ترقی یافتہ منزلوں تک پہنچ گیا تھا۔ ہر ڈرامہ ایک تعارف (प्रस्तावना) سے شروع ہوتا تھا جو اس بات کا غماز ہے کہ ڈرامہ کے کردار اب سامنے آنیوالے ہیں۔ یہ دعائیہ کلمات سے شروع ہوتا ہے۔ جسے ایک برہمن یا سوتر دھار ادا کرتا ہے۔ شاعر یہ دعا اپنے ممدوح دیوتا کی تعریف کی شکل میں ناظرین کی فلاح کیلئے کرتا ہے۔ اس کے بعد سوتر دھار اور ایک یا دو کرداروں کے درمیان مکالمے ہوتے ہیں، جن میں ڈرامہ نگار سے متعلق تفصیلات دی جاتی

ہیں اور ناظرین کی تنقیدی بصیرت کی تعریف وتوصیف کی جاتی ہے، ساتھ ہی قدیم زمانے کے واقعات یا موجودہ حالات سے متعلق ایسی تفصیلات دی جاتی ہیں جن سے پورے قصّے کے بارے میں ناظرین کے سامنے ایک خاکہ واضح ہو جاتا ہے۔ تعارف کے آخر میں سوتر دھار دفعتاً اپنے دلی جذبات کا اظہار کرتا ہوا بڑی ہوشیاری سے ڈرامہ کے ایک کردار کو سٹیج پر لاتا ہے اور اس طرح ڈرامہ کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے اور ڈرامہ آگے کے مناظر اور ابواب میں منتقل ہوتا ہے۔ ہر منظر میں ایک کردار آتا ہے اور دوسرا کردار چلا جاتا ہے۔ ڈرامہ کے کردار بھی تین طرح کے بتائے گئے ہیں، اوّل اسفل کردار، جو اپنے مکالمے پراکرت (प्राकृत) زبان میں ادا کرتے ہیں۔ دوم اوسط کردار، (मध्यम—पात्र) اور سوم خاص کردار، (प्रधान—पात्र) اوسط اور خاص کردار اپنے مکالمے سنسکرت میں ادا کرتے ہیں۔ آغاز کی طرح قومی فلاح اور ترقی کیلئے ممدوح دیوتا کی قصیدہ خوانی کے ساتھ ڈرامہ اختتام کو پہنچتا ہے۔ بیشتر سنسکرت ڈراموں میں جذبۂ عشق کو اوّلیت دی گئی ہے۔ ہیرو اور ہیروئن پہلی نگاہ میں ہی ایک دوسرے کو چاہنے لگتے ہیں۔ ڈرامہ میں مغرب کے Fool یا Buffoon یا Clown کی طرح تفریح کے لئے مزاحیہ کردار (विदूषक) بھی ہوتے ہیں۔ ایک مرد مزاحیہ کردار ہیرو کا دوست ہوتا ہے جبکہ ہیروئن کی سہیلی بھی مزاحیہ کردار نبھاتی ہے۔ ہیرو کا دوست مزاحیہ کردار (विदूषक) ڈرامہ کے اصولوں کے تحت برہمن ہی ہوتا ہے۔ وہ سفید بالوں والا کبڑا، لنگڑا اور بدشکل ہوتا ہے۔ اپنی بیوقوفی بھری باتوں اور اپنے پیٹو پن کے سبب خود کو مذاق بناتا ہے۔ جبکہ ہیروئن کی سہیلی (خاتون مزاحیہ کردار) میٹھے مذاق، طنزیہ گفتگو اور ہیروئن کے لئے ہمدردی رکھنے کے سبب ڈرامہ کو دلچسپ بنائے رکھنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

سنسکرت ڈرامے کے ضمن میں آچاریوں نے ناظر (सामाजिक) کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اوّل اہلِ دل (सहृदय) جو فنِ شاعری کی مکمل تفہیم رکھنے کے سبب شاعر کے قلب سے بہت قریب ہوتا ہے۔ دوم جذبات سے عاری (अहृदय) ناظر بہر کیف صاحب دل ناظر ہی کیفیت آمیز انبساط سے دوچار ہو پاتے ہیں لیکن ڈرامے کی صورت حال مختلف ہے۔ شاعری کے برعکس سٹیج پر موجود کرداروں کی پوشاک اور زیب وزینت، پردوں کی آرائش اور سٹیج کی پوری سجاوٹ اپنے

آپ ہی ایک ایسا ماحول تیار کرتی ہے کہ دونوں طرح کے ناظر اس کی طرف راغب ہوتے ہیں۔ عام طور پر یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ بہت سے ناظر ڈرامہ میں استعمال ہونے والی زبان اور مکالموں کو سمجھتے بھی نہیں ہیں لیکن اداکاروں کی حرکات اور سکنات نیز مکالموں کی ادائیگی سے ہی حظ اٹھانے میں اپنے آپ فطری طور پر کامیاب ہوتے ہیں۔ غالباً اسی لئے، جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، سنسکرت شعریات کے علماء نے کہا تھا کہ شاعری کی سبھی اقسام میں ڈرامہ ہی بہترین درجہ رکھتا ہے۔

سنسکرت ڈرامہ کے حوالے سے چار طرح کے مکالمے بتائے گئے ہیں۔ اوّل ایسے مکالمے، جو ناظرین اور اداکار دونوں کے سننے کیلئے ہوں انھیں سروشراویہ (सर्व श्राव्य) یا پرکاش وچن (प्रकाश—वचन) کہا جاتا ہے، دوم ایسے مکالمے جو کسی کو سُنائی نہ پڑیں انھیں اَشرویہ (अश्रव्य) یا سُوگت (स्वगत) کہتے ہیں۔ سوم ایسے مکالمے جو کچھ منتخب افراد کے سننے لائق ہوں، انھیں نیت شراویہ (नियत—श्राव्य) کہتے ہیں۔ ان کی بھی دو قسمیں بتائی گئی ہیں۔ اوّل جناٹنک (जनान्तिक) اور دوم اَپوَارِت (अपवारित)۔ جب دو اداکار سٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں کی اوٹ میں آپس میں گفتگو کرتے ہیں تو ایسے مکالمہ کو جناٹنک کہا جاتا ہے۔ جب سٹیج پر موجود کسی اداکار کی طرف پشت کر کے دوسرا اداکار اس کے بارے میں کوئی راز افشا کرے تو اس مکالمے کو اَپوَارِت (अपवारित) مکالمہ کہتے ہیں چوتھی قسم کا مکالمہ وہ ہے جسمیں کوئی اداکار، آسمان کی طرف دیکھ کر اس طرح سوال کرتا ہے اور جواب یوں دیتا ہے جیسے وہ خلا میں کسی سے گفتگو کر رہا ہو تو ایسے مکالمے کو ”آکاش بھاشِت“ (आकाश भाषित) کہا جاتا ہے۔ آج کے زمانے میں یہ چاروں مکالمے فطری مکالمے نہیں مانے جائیں گے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ مکالمے اپنے عہد کی تہذیب اور ثقافتی تقاضوں کے سبب معرض وجود میں آئے تھے اور انھیں بہت پسند بھی کیا جاتا تھا۔

سنسکرت ڈرامہ کے حوالے سے آچاریوں نے بہت گہرائی سے غور و فکر کیا اور انھوں نے اسطرح ڈرامہ کے مواد، ڈرامہ کی ساخت، مرکبات (संधियाँ)، نظام ہائے منظر کشی، ڈرامہ کے عناصر ترکیبی، ڈرامہ کا حجم، ڈرامے کی زبان، اداکاری، ناٹک منڈپ، پردہ، رس، ڈرامہ کی

موضوعاتی اقسام، عورتوں کی اقسام، کرداروں کی اقسام، شاہی خاندان کی خواتین، خواجہ سرا، سوتر دھار، شاہی حرم، ہیروئن کی اقسام اور ہیرو کے معاونین وغیرہ پر تفصیلی اظہار خیال کیا ہے۔ جن پر ایک الگ طویل مضمون لکھا جا سکتا ہے۔ بہر کیف اب ہم سنسکرت کے مشہور ڈراموں کے بارے میں تاریخی ترتیب(Chronological Order) میں اطلاعات ذیل میں پیش کر رہے ہیں۔:

ڈرامہ نگار	زمانہ	ڈرامہ
۱۔اشوگھوش (अश्वघोष)	پہلی صدی عیسوی	شارپتُر پرَکرن (शारिपुत्र प्रकरण)
۲۔بھاس (भास)	تیسری صدی عیسوی	۱۔پرتما (प्रतिमा)
		۲۔ابھشیک (अभिषेक)
		۳۔مَدھیم ویایوگ (मध्यम व्यायोग)
		۴۔پنچ راتر (पंचरात्र)
		۵۔دوت واکیہ (दूत—वाक्य)
		۶۔دوت گھٹوتکچ (दूत—घटोत्कच)
		۷۔کرن بھار (कर्ण—भार)
		۸۔اُرُ بھنگ (उरू—भंग)
		۹۔بال چرت (बालचरित)
		۱۰۔پرتگیا یوگندھرایَڑ (प्रतिज्ञायौगन्धरायण)
		۱۱۔سوپن وَاسودت (स्वप्न वासवदत्त)
		۱۲۔اَوِمارَک (अविमारक)
		۱۳۔چارُدَتّ (चारुदत्त)
۳۔کالدِاس (कालिदास)	چوتھی صدی عیسوی	۱۔مالوِکا گنمترم (मालविकाग्निमित्रम)
		۲۔وِکرموروشیم (विकमोर्वशीय)

۳۔ ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञानशकुन्तलम्)

۴۔ شودرک (शूद्रक) چھٹی صدی عیسوی مرچھ ککٹکم (मृच्छकटिक)

(متنازعہ) (متنازعہ)

۵۔ وِشاکھ دتّ (विशाखदत्त) چھٹی صدی کی آخری دہائی مدرارا کشش (मुद्रा राक्षस)

(متنازعہ)

۶۔ راجہ ہرش دیو (राजा हर्षदेव) ساتویں صدی عیسوی ۱۔ پریہ دَرشیکا (प्रियदर्शिका)

ہرش وردھن (हर्षवर्धन) ۲۔ رتناولی (रत्नावली)

۳۔ ناگانند (नागानन्द)

۷۔ بھٹ نارائن (भट्ट नारायण) آٹھویں صدی عیسوی ویٹری سنگھار (वेणी—संह ार)

۸۔ بھوبھوتِ (भवभूति) آٹھویں صدی عیسوی ۱۔ مہاویر چرت (महावीर चरित)

۲۔ مالتی مادَھو (मालती—माधव)

۳۔ اتررام چرت (उत्तररामचरित)

۹۔ مُرارِ (मुरा रि) نویں صدی عیسوی اَنرگھ راگھو (अनर्घराघव)

۱۰۔ راج شیکھر (राजशेखर) نویں صدی عیسوی ۱۔ کرپور منجری (कर्पूरमंजरी)

۲۔ بدّھ شال بھنجیکا (बिद्धशालभंजिका)

۳۔ بال رامائن (बाल—रामायण)

۴۔ بال بھارت (बाल—भारत)

۱۱۔ شکتی بھدر (शक्ति भद्र) نویں صدی عیسوی آشچریہ چوڑامڑی (आश्चर्य—चूणामणि)

۱۲۔ دِنگ ناگ (दिंगनाग) دسویں صدی عیسوی کند مالا (कुंदमाला)

۱۳۔ شیمیشور (क्षेमीश्व र) دسویں صدی عیسوی ۱۔ چنڈکوشک (चंडकौशिक)

۲۔ نیشدھانند (नैषधानन्द)

۱۴۔ کل شیکھر ورما (कुलशेखर वर्मा) گیارہویں صدی عیسوی ۱۔ تپتی سنورڑ

(तपतीसंवरण)

۲۔ سُبھدرا دھننجے (सुभद्राधनंजय)

۱۵۔ کرشن مصر (कृष्णमिश्र) گیارہویں صدی عیسوی پربودھ چندرودے (प्रबोध चन्द्रोदय)
(سنسکرت کا بہترین علامتی ڈرامہ)

۱۶۔ جے دیو (जयदेव) بارہویں صدی عیسوی پرسن راگھو (प्रसन्न राघव)

۱۷۔ رام چندر (रामचन्द्र) بارہویں صدی عیسوی ستیہ ہرش چندر (सत्य हरिश्चन्द्र)

۱۸۔ شِنگ بھوپال (शिंग भूपाल) چودہویں صدی عیسوی کولیاوَلی (कुवलयावली)

رتن پانچالِکا (रत्नपांचालिका)

۱۹۔ رام بھدر دیکشت (राम भद्र दीक्षित) سترہویں صدی عیسوی جانکی پرنے (जानकी परिणय)

۲۰۔ مہادیو (महादेव) سترہویں صدی عیسوی ادبھُت درپن (अदभुत दर्पण)

یہ فہرست نامکمل ہے۔ ہم نے سنسکرت ڈراموں کی صرف وہ فہرست پیش کی ہے جس کا ہر ڈرامہ بہت مشہور و مقبول رہا ہے، یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ اشوگھوش سے قبل بھی ڈرامے سٹیج کئے جاتے تھے اور سترہویں صدی کے بعد بھی ڈرامے لکھے گئے مگر جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے ہم نے صرف مشہور اور معروف ڈراموں کا ہی ذکر کیا ہے۔

ہم نے سطور بالا میں جو اطلاعات فراہم کی ہیں ان کے حوالے سے اجمالاً چند باتیں سنسکرت ڈرامہ کے بارے میں عرض کی جارہی ہیں۔

(ا) سنسکرت ڈرامہ کو شاعری کی ہی ایک قسم، بصری شاعری مانا گیا۔ آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر کی تخلیق، ڈرامہ کو مرکزیت دیتے ہوئے کی تھی۔ آچاریہ لولٹ (लोल्लट) اور آچاریہ شنکُک (शंकुक) نے بھی ڈرامہ میں ہی رس کے حصولِ کُل کی بات کی تھی۔ آچاریہ اَبھنوگپت (अभिनवगुप्त) نے ناظر کے رس کو ڈرامہ کا نتیجہ ضرور مانا لیکن انھوں نے شاعری میں رس کو بھی بہت اہمیت دی۔

(ب) آچاریہ بھرت نے لفظ ''ناٹیہ'' کا استعمال بہت وسیع معنی میں کیا تھا۔ اس میں

ناٹک کی تخلیق، سٹیج اور اداکاری وغیرہ ڈرامہ سے منسلک سارے عناصر شامل کیئے گئے، ڈرامہ کی بنیادی شرط اداکاری مانی گئی اسلئے ڈرامہ کے ارتقاء میں ادبی معیار کو کبھی اہمیت نہیں دی گئی۔ وجہ یہ ہے کہ ڈرامہ کا مزاج یہ توقع رکھتا ہے کہ اس میں لفظ کے بجائے اندازِ پیش کش کو اہمیت دی جائے۔ اس لئے آچاریہ بھرت نے کہا کہ ناٹیہ میں تینوں جہان کے جذبات کی پیروی کی جاتی ہے۔ ناٹیہ مختلف النوع جذبات اور حالات سے آمیز ہوتا ہے۔ یہ رس، جذبہ اور اعمال کی اداکاری کے ذریعہ لوگوں کو انبساط اور مسرت بخشنے والا ہے اور سب سے اہم چیز یہ ہے کہ ہر طرح کا علم، فن اور عمل ناٹیہ میں موجود رہتا ہے۔

(پ) ڈرامہ کی بہ نسبت سٹیج زیادہ قدیم ہے کیونکہ یہ انسانی مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ قدیم زمانے میں مختلف تقاریب اور مذہبی رسوم کے ذریعہ ہی انسان نے اسے حاصل کیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ کھیل، انسان کی دائمی خواہش ہے اور کھیل میں مسرت چھپی ہوتی ہے۔ سٹیج، ڈرامہ کی ترسیل کا ایک ذریعہ ہے لیکن یہ ترسیل براہ راست نہ ہو کر محسوسات سے تعلق رکھتی ہے اس میں زندگی کو بیان نہیں کیا جاتا بلکہ اس کے ذریعہ زندگی محسوس کی جاتی ہے اس لئے یہ زندگی کی طرح ہے۔

(ت) اداکاری میں دو عناصر اہم کردار نبھاتے ہیں۔ اوّل خاموش اداکاری (मूकाभिनय) اور دوم کلام (वाणी) خاموش اداکاری کا تعلق چہرے کے تاثرات، رفتار اور انداز سے ہے جبکہ کلام کا تعلق اداکار کے مکالموں کی ادائیگی کے اتار چڑھاؤ سے ہے، ان دونوں عناصر کی مساوی اور متوازن موجودگی ہی زندگی کا اظہار کرتی ہے۔ اداکاری میں جسم کتنا اہم کردار ادا کرتا ہے اس کے بارے میں آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں جسمانی اداکاری کی تشریح میں پیش کیا ہے اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آچاریہ بھرت نے جسم کو "ناٹیہ" کی بنیاد مانا ہے۔

(ٹ) ناٹیہ میں پوشاک اور میک اپ کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ ناٹیہ شاستر میں اسے "آہاریہ" (आहार्य) کہا گیا ہے اور رس کی نمو پذیری کے لئے اسے مخصوص ذریعہ مانا گیا ہے۔ اس بارے میں بھرت نے جو تفصیلات پیش کی ہیں ان کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ان کے زمانے

میں ڈرامہ کتنی ترقی یافتہ شکل میں پہنچ گیا تھا۔انھوں نے لباس، زیورات، ہار، بالوں کی آرائش اور ابٹن وغیرہ کے بارے میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔مختلف عمروں، جنس، ذات، رنگ اور معیار کے کرداروں کے لئے مختلف طرح کے ملبوسات اور رنگ کا تعین کیا ہے۔

(ث) اسٹیج کے مختلف لوازمات اور فن کے دھاگوں کو اپنے ہاتھوں میں لئے رہنے کے سبب ڈرامہ کے خاص منتظم (सूत्रधा र) کی بڑی اہمیت ہے۔آچاریہ بھرت نے اس پر بہت بڑی ذمہ داری رکھی ہے، سوتر دھار، ڈرامہ میں موجود کہانی، کردار اور رسوں کو متوازن شکل دینے میں مہارت کا مظاہرہ کرتا ہے۔اسے شعر وادب، فنونِ لطیفہ اور دیگر علوم میں ماہر مانا گیا ہے۔

(ج) دنیا میں ابھی تک یہی مشہور تھا کہ یونانی اسٹیج (रंगमंच) سب سے قدیم اسٹیج ہے لیکن جدید تحقیق نے ثابت کر دیا ہے کہ یونانی اور ہندوستانی اسٹیج میں کافی فرق ہے اور یہ کہ ہندوستانی اسٹیج یونانی اسٹیج سے کم قدیم نہیں ہے۔ہندوستانی اسٹیج کی چھت ہوتی تھی جب کہ یونانی اسٹیج کھلا ہوا تھا۔یونانی اسٹیج مدوّر (Circular) ہوتی تھی اور پتھر سے کاٹ کر بنائی جاتی تھی۔اس کی سیٹوں پر ہزاروں ناظر بیٹھ سکتے تھے جبکہ ہندوستانی ناٹیہ منڈپ (नाट्य मंडप) میں ایسا ممکن نہیں تھا۔ناٹیہ منڈپ کے چار حصّے ہوتے تھے۔نیپتھیہ (नेपथ्य)، رنگ شیرش (रंगशीर्ष)، رنگ پیٹھ (रंगपीठ) اور رنگ منڈل۔آچاریہ بھرت کے مطابق ناٹیہ منڈپ، پہاڑی غار (पर्वत–कंदरा) کی شکل کا اور دو زمینوں والا ہونا چاہئے۔اور آواز کو سنجیدہ بنانے کیلئے اُسے ہوا سے خالی ہونا چاہئے۔اصل متن یوں ہے:

कार्य शैल गुहाकारो द्विमूमिर्नाट्य मंडपः

मंद वातायनोपेतो निर्वातो धीरशब्दवान्

ناٹیہ شاستر ۲/۸۷

آچاریہ بھرت نے تین طرح کے ناٹیہ منڈپوں کا ذکر کیا ہے اوّل وکرشٹ ۲۱ (विकृष्ट) ناٹیہ شاستر ۲/۸۷ دوم چتر سر ۲۲ (चतुरश्र) اور تریستر ۲۳ (त्रयस्त्र)۔ان منڈپوں میں سب سے پچھلا حصّہ رنگ شیرش پھر رنگ پیٹھ، اور سب سے آگے کا حصّہ رنگ منڈل، کہلاتا تھا۔

ناظرین کے بیٹھنے کی جگہ معاشرتی طبقوں کے نقطۂ نظر سے ہوتی تھی یعنی سفید ستون کے پاس برہمن، سرخ ستون کے پاس شکتری اوران کے عقب میں پہلے ستون کے پاس ویشیہ اور نیلے ستون کے پاس شودر بیٹھتے تھے۔

(چ) سنسکرت ڈرامہ، مغربی ڈرامہ کی طرح صرف سیر وتفریح کا ذریعہ نہیں رہا ہے۔ آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں اسی لئے کہا کہ :۔

"..........اس ناٹیہ وید کے اندر کہیں دھرم ہے، کہیں کھیل ہے، کہیں معاشیات، کہیں امن وامان، کہیں مشقت، کہیں قہقہے، کہیں جنگ، کہیں جنسیات اور کہیں قتل کی پیش کش ہے۔ اس میں فرض شناس کیلئے فرض کا سبق ہے۔ یہ بزدلوں میں بہادری پیدا کرنے والا، جہلا کومخصوص علم سے روشناس کرانے والا اور اہل علم کو دانشوری فراہم کرنے والا ہے۔ یہ اہلِ ثروت کے لئے تعیش ہے اور غمزدوں کو ہمت بندھانے والا ہے۔"

بھرت کے ان خیالات سے واضح ہے کہ سنسکرت ڈرامہ اس زمانے کے معاشرے کی تشریح کرتا ہے۔ اس میں مادی اور روحانی دونوں عناصر باہم شیروشکر ہیں، اسلئے ہندوستانی ڈرامہ کی مخصوص آواز جدوجہد کی نہ ہوکر حصولِ منزل کی ہے۔ یونانی ڈرامہ فرد کی اپنی زندگی اوراس کے المیہ اختتام پرمبنی ہے اور وہ مقدر کے نشیب وفراز کی تصویرکشی میں ہی منہمک رہتا ہے۔ یونانی ڈرامہ میں اسی لئے جدوجہد کا مطلب ہے المیہ قسمت کی ناہمواری اور آخر میں ہاتھ آنے والی شکست۔ جبکہ سنسکرت ڈرامہ میں جدوجہد سے مراد ہے حصولِ منزل اور فتح۔ سنسکرت ڈرامہ میں قسمت پر زور نہ دے کر عمل کو اہمیت دی گئی ہے۔ اسی کے پیشِ نظر ہنری ڈبلو ویلس (Henry W. Wales) لفظ توازن ۲۴(Equilibrium) کا استعمال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:۔

"ہندوستانی ڈرامہ اوراسٹیج میں مخالف عناصر کا ایک انوکھا توازن دکھائی پڑتا ہے اس میں جدوجہد ہوتی ہے لیکن اس جدوجہد کی رفتار مغربی ڈراموں سے مختلف ہوتی ہے ...... وہ اپنے مزاج میں عینیت پرست

ہے۔ جس کا اختتام جدوجہد پر پائی گئی فتح، طوفان کے بعد کی پرسکون فضا میں ہوتا ہے...... حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامہ کی منزل نہ عقلی ہے نہ اخلاقی نہ المیہ نہ طنزیہ نہ حقیقت پسند۔ اسکے برخلاف اس کا بنیادی عنصر ''رس'' ہے اور اسی کو سنسکرت ڈرامہ کی بنیاد مانا گیا۔''

آچاریہ ابھنو گپت (अभिनवगुप्त) اسی لئے فرماتے ہیں کہ:۔

''رس'' کا نام ہی ناٹیہ ہے اور اس کا احساس ہی ناٹیہ کا نتیجہ[25] کہلاتا ہے۔''

اصل متن یوں ہے:

तेन रस एव नाट्यम। यस्य व्युत्पत्ति फलमित्युच्यते

(ح) قدیم ہندوستانی سٹیج میں مناظر کی پیش کش اس طرح کی نہیں تھی جیسی کہ آج ہے لیکن اس میں منظر کشی اپنے انداز کی ہوتی تھی۔ یونانی اور رومی ڈراموں میں اس عنصر کا فقدان تھا۔ سنسکرت ڈرامہ، اداکاری کے اپنے رویوں کے نقطۂ نظر سے مناظر کی شکل کو مکالموں اور اداکاری کے ذریعہ پیش کرنے کی ایک طاقت ور روایت کا حامل رہا ہے۔ یہاں حقائق کی تفصیلات من وعن پیش نہ کر کے ان کا مظاہرہ علامتی اور فنی طور پر کیا جاتا تھا۔

(خ) سنسکرت ڈرامہ کی سٹیج پر غالباً کوئی باہری پردہ نہیں ہوتا تھا لیکن رنگ پیٹھ اور رنگ شیرش کے درمیان پردہ ہوتا تھا۔ سنسکرت ڈرامہ میں یونکا (यवनिका) پٹی (पटी) ترسکرنی (तिरस्कररसी) اور پرتِ شرا (प्रतिशिरा) وغیرہ الفاظ پردے کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔

واضح ہوا کہ سنسکرت ڈرامہ کی ایک بہت شاندار روایت رہی ہے اور اس میں ایک ساتھ زندگی کے سبھی پہلوؤں کو شاعرانہ طریقے سے پیش کیا جاتا تھا، مشرق میں ڈرامہ ہندوستان کے علاوہ چین اور جاپان میں خوب پھلا پھولا۔ سنسکرت ڈرامہ کے اثرات انڈونیشیا، ملیشیاء، تھائی لینڈ، بالی اور کمبوڈیا کے ڈراموں پر بھی پڑے کیوں کہ ان ملکوں سے قدیم ہندوستان کے بہت گہرے رشتے تھے۔ ان ممالک میں ظلی ڈرامے بہت مقبول ہوئے جو ظاہر کرتا ہے کہ سنسکرت ڈرامہ نے ان پر بہت اثر ڈالا تھا۔ کمبوڈیا کا ننگ سبیک (Nang Sabek)، تھائی لینڈ کا ننگ یائی (Nang

(yai انڈونیشیا کا وایا نگ کلت(Vayang kulit) اوروایا نگ پوروا (Vayang Poorva) تھائی لینڈ کا ہی لکون نوک (Lakon nok)، لکون نائی(Lakon nai) نانگ یائی(Nang Yai) اور کھون(Khon)، سری لنکا میں سوکری(Sokari)، کولم (Kolam) اور نادگم(Nadgam) وغیرہ ڈراموں پر بھی سنسکرت ڈراموں کے اثرات ملتے ہیں۔ چین اور جاپان کے علاوہ تبت میں بھی ڈرامہ کی اپنی اہم روایات رہی ہیں۔ ظاہر ہوا کہ ہندوستان کے ساتھ ہی تبت، جاپان، چین، سری لنکا اور مشرق بعید کے ممالک میں ڈرامہ کو خوب ترقی ملی۔ ان میں سنسکرت ڈرامہ کو اپنی خصوصیات کے سبب بالادستی حاصل رہی۔ حالانکہ موجودہ دور میں سنسکرت ڈراموں کے عملی مظاہرے ناپید ہیں مگر ان ڈراموں میں موجود مواد اور ان ڈراموں سے متعلق مرتب کیے گئے اصول ہائے نقد کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔

☆☆☆☆

حواشی:

۱۔ Sir M. Monier Williams

۲۔ اس رقص کی موجد پاروتی جی بتائی جاتی ہیں۔

۳۔ اس رقص کے موجد شو جی بتائے جاتے ہیں۔

۴۔ اس کی تخلیق اندازاً دو سو سال قبل مسیح ہوئی۔

۵۔ اس کے مصنف آچاریہ دھننجے ہیں۔

۶۔ اس کے مصنف آچاریہ ممٹ ہیں۔

۷۔ اس کے مصنف آچاریہ دنڈی ہیں۔

۸۔ اس کے مصنف آچاریہ وشوناتھ ہیں۔

۹۔ اس کے مصنف دھننجے ہیں۔

۱۰۔ اس کے مصنف رُیک ہیں۔

۱۱۔اس کے مصنف وشویشور پنڈت ہیں۔

۱۲۔اس کے مصنف اپتے دیکشت ہیں ۱/۱۲۔اس کے مصنف جے دیو ہیں۔

۱۳۔علماء کا خیال ہے کہ آج کا اترانچل، تبت، نیپال اور ہماچل پردیش ہی سورگ تھا اور اس میں رہنے والے دیوتاؤں کو لقب سے یاد کیا جاتا تھا، مثلاً اندر (इन्द्र) ایک لقب تھا۔ایک اندر کے بعد اس کے وارث کو بھی اندر کہا جاتا تھا۔

۱۴۔ناٹیہ شاستر ۱/۱۷، ۱/۱۵، ۱۵۔

۱۵۔دیوتاؤں کا ماہرِ تعمیرات۔

۱۶۔ The History of Indian Literature Vol3, Part 1.P.180-181-

۱۷۔سنسکرت ڈرامہ، ص ۱۸،

۱۸۔سنسکرت ڈرامہ ص ۲۷۔۲۶،

۱۹۔سنسکرت ڈرامہ، ص۔۲۷،

۲۰۔سنسکرت ڈرامہ ص ۴۵،

۲۱۔مستطیلی Rectangular

۲۲۔چوکور Square،

۲۳۔مثلثی Triangular،

۲۴۔The classical drama of India ص۔۴۲،

۲۵۔ابھنو بھارتی باب چھ۔

مصادر

۱۔ناٹیہ شاستر ۲۔ابھنو بھارتی

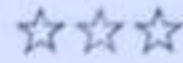
۳۔مالوکا گنی مترم ۴۔کاویہ پرکاش

۵۔ساہتیا نُشاسنم۔آچاریہ سیتارام چترویدی

۶۔سنسکرت آلوچنا۔آچاریہ بلدیو اُپادھیائے

۷۔ The history of Indian Literature vol-3, part-1
Winternitz

۸۔ Sanskrit Drama-Keith

۹۔ Indian wisdom- sir W. Monier Williams

سنسکرت کی نثری شاعری

اُردو کے مشہور افسانہ نگار، تخلیقی شاعر اور تنقید نگار احمد ہمیش کو اس بات پر اصرار ہے کہ نثری نظم کی جڑیں سنسکرت کے ڈراموں اور مقدس ویدوں میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ ان کے اس موقف پر بھارت خصوصاً پاکستان میں مثبت اور منفی دونوں طرح کا ردعمل ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت میں نثری شاعری (गद्यकाव्य) باقاعدہ ایک صنف سخن کی شکل میں مقبول ہوئی۔ اس کی نشو و نما چھٹی اور ساتویں صدی عیسوی میں ہوئی۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان میں سب سے پہلے شاعری کے نمونے ہی ظاہر ہوتے ہیں بعد میں نثر کو ترقی حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے احمد ہمیش کے موقف کی بنیاد ٹھوس دلائل پر قائم ہے۔ رگ وید (ऋग्वेद) کے مقدس زمزموں میں شعری محاسن وافر مقدار میں دستیاب ہیں۔ میرے خیال میں دنیا کے سبھی قدیم صحیفوں میں شعری محاسن بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ بہر کیف چونکہ برصغیر ہند و پاک اور بنگلہ دیش کی مشترکہ قدیم وراثت کی بات چل رہی ہے اس لئے یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ قدیم سنسکرت ادب میں جہاں تک نثر کا تعلق ہے دو دھارے ظاہر ہوئے اوّل وہ جس کا تعلق فلسفہ اور مذہبیات سے تھا۔ ان میں یجور وید (यजुर्वेद) برہمن تصانیف (ब्राह्मण—ग्रन्थ) اُپنشد (उपनिषद) وغیرہ تو آتے ہی ہیں انکے ساتھ رشی پتنجلی (पंतजलि) کا مہا بھاشیہ (महाभाष्य) رشی شبر (शबर) کا میمانسا بھاشیہ (मीमांसा—भाष्य) اور شنکر اچاریہ کا شاریرک بھاشیہ (शारीरिक—भाष्य) بھی اس میں شامل ہیں۔ چونکہ ان تصانیف کے موضوعات ادق تھے اسلئے ان کا اسلوب بھی بہت بوجھل ہے اس دھارے کے علاوہ دوسرا دھارا وہ تھا جس کا تعلق فکشن سے تھا۔ اسکے بھی دو روپ سامنے آئے۔ اول تفریحی کہانیاں دوئم اخلاقی کہانیاں۔ تفریحی کہانیوں میں برہت کتھا (वृहत्कथा) برہت کتھا شلوک سنگرہ (वृहत्कथाश्लोकसंग्रह) برہت کتھا منجری (वृहत्कथामंजरी) کتھا سرت ساگر

(कथासरितसागर)، ویتال پنچ وِنشتکا (वेतालपंचविंशतिका) جسے عرف عام میں بیتال پچیسی کہا جاتا ہے۔ دوِترِنشست سنگھاسن پُتلِکا (द्विंत्रिंशतसिंहासनपुत्तलिका) جسے عرف عام میں سنگھاسن بتیسی کہتے ہیں، واسَو دَتّا (वासवदत्ता) کادمبری (कादम्बरी) وغیرہ تصانیف آتی ہیں جبکہ سبق آموز یا اخلاقی کہانیوں میں رگوید (ऋग्वेद) میں موجود قصے، برہمن تصانیف میں موجود کہانیاں، اپنشدوں میں موجود قصے، پنچ تنتر، ہتوپدیش (हितोपदेश)، جاتکوں کے قصے، تنترا کھیایکا (त्रंत्राख्यायिका)، مہابھارت کی کہانیاں اور تنترا کھیان (त्रंत्राख्यान) وغیرہ آتے ہیں۔

یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ تاریخی اعتبار سے سنسکرت کا قدیم نثری ادب دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اوّل مذہبی اور فلسفیانہ تصانیف جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے۔ دوسرا وہ جس میں عوامی تخیل نے جانداروں کے قصّوں (Animal Tales) کی تخلیق کی ان میں پریوں کی کہانیاں (Fairy tales)، قدیم روایتی قصے، (Legends) مثالی قصے (Parables) مقبول عام قصے (Popular Tales)، اور اخلاقی کہانیاں (Fables) آتی ہیں جو بعد میں گناڈھیہ (गुणाढ्य) کی پیشاچی (पैशाची) زبان میں لکھی گئی برہت کتھا बृहत कथा میں نمودار ہوئیں۔ بد قسمتی سے گناڈھیہ کی برہت کتھا آج دستیاب نہیں ہے لیکن اتنا طے ہے کہ قدیم نثر کا سب سے قدیم روپ اس میں ضرور رہا ہوگا۔

یہاں یہ بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات کی رو سے سنسکرت کے افسانوی ادب کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ آچاریہ بھامہ (भामह) نے انھیں آکھیایکا (आख्यायिका) اور کتھا (कथा) کہا ہے بعد میں آچاریہ ونڈی (दंडी)، آچاریہ وامن (वामन) اور آچاریہ وشوناتھ (विश्वनाथ) وغیرہ نے ان دونوں پر اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ آکھیایکا کسی تاریخی واقعے کے افسانوی بیان پر منحصر ہے جبکہ کتھا (कथा) تخیل سے پیدا ہوا افسانہ ہوتا ہے۔ لفظ ''آکھیایکا'' کا ماخذ لفظ ''کھیا'' ہے جس کا مفہوم ہے ''عرض کرنا'' اس سے یہ ظاہر ہوا کہ اسکی بنیاد زبانی روایت (Oral Tradition) ہے، جیسا کہ ہمارے یہاں اردو داستانوں کے ضمن میں یہی صورت حال رہی ہے۔

یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ خالص ادبی نقطۂ نظر سے جو نثر معرض وجود میں آئی اسکی بھی دو شکلیں ہیں۔ اوّل سادہ اسلوب والی نثر دوم صنائع بدائع آمیز نثر پہلی میں پنچ تنتر (पंचतंत्र) اور اسکے بعد سنگھاسن دواترنش پُتلکا (सिंहासनद्वंत्रिशतपुत्तलिका)، بیتال پنچونشتکا (बेताल पंचविंशतिका) بھوج پربندھ (भोजप्रबन्ध) اور پرُش پریکشا (पुरुष परीक्षा) وغیرہ آتے ہیں ۔دوسری شکل خالص تخلیقی اور صنائع بدائع آمیز ہے جسمیں سُبندھ (सुबन्धु) کی واسودتا (वासवदत्ता) ونڈی (दंडी) کی دشکمار چرت (दशकुमार चरित) اور بانڑ بھٹ (बाणभट्ट) کی کادمبری (कादम्बरी) اور انکے بعد کی تصانیف آتی ہیں۔ یہی ہمارے موضوع کا مرکز ہیں یہ صنائع بدائع آمیز تخلیقات سنسکرت کے دو عظیم شعرأ اشوگھوش (अश्वघोष) اور کالداس (कालिदास) کے اسالیب کے زیر اثر خلق ہوئیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ نثری شاعری میں ایجاز کا استعمال سُبندھ، ونڈی اور بانڑ بھٹ نے ہی شروع کیا۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت کی جس نثری شاعری کا ذکر ہم کر رہے ہیں وہ چھٹی اور ساتویں صدی عیسوی کے مہذب معاشرے کے قارئین اور سامعین کیلئے ہی خلق کی گئی تھی۔ ان تخلیقات میں مواد پر اسلوب کو فوقیت دی گئی تھی۔ یہی سبب ہے کہ حالانکہ نثری شاعری میں کسی قصّے کو ہی بیان کیا گیا ہے لیکن اس بیان میں ایجاز، ایہام گوئی، ذو معنیین، تجنیس اور تشبیہ وغیرہ کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ صنعتوں کے باقاعدہ استعمال کے لئے کوئی عشقیہ داستان ہی منتخب کی جاتی تھی تاکہ زیب و زینت والے اسلوب کو کامیاب بنانے میں آسانی ہو۔ اس اظہار کی اولین مثال سُبندھ (सुबन्धु) کی واسَودتا (वासवदत्ता) ہے۔

حالانکہ واسودتا کی تخلیق کا زمانہ ابھی تک متعین نہیں کیا جاسکا ہے۔ لیکن علماء نے اندازہ یہی لگایا ہے کہ سُبندھ، چھٹی صدی عیسوی کے درمیان موجود تھے۔ اور یہ کہ سُبندھ، ونڈی اور بانڑ بھٹ ۵۵۰ء سے ۶۵۰ء کے درمیان اپنے کارہائے نمایاں انجام دے چکے تھے۔ ان تینوں میں سُبندھ پہلے پیدا ہوئے ان کے بعد ونڈی اور ونڈی کے بعد بانڑ بھٹ ہوئے۔ دراصل بات یہ ہے کہ سنسکرت کے زیادہ تر فنکاروں نے انکسار اور بے نیازی کے سبب اپنے بارے میں اپنی تخلیقات

میں کچھ نہیں لکھا، جس سے ان کی زندگی، ان کے خاندان اوران کے وطن کے بارے میں حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا، ان کے ہم عصروں یا دوسرے تخلیق کاروں نے حوالوں کی شکل میں جو بھی مواد ضمناً تحریر کیا ہے اس کی روشنی میں صرف اندازہ سے ہی کچھ نتیجہ اخذ کرنے میں ہمیں مدد ملتی ہے اور اسی بنیاد پر سُبندُ ھ کو کشمیری مانا جاتا ہے۔ان کی ایک ہی تصنیف واسودتا دستیاب ہے۔

واسَودتا (वासवदत्ता) کا سنسکرت کی مشہور تصنیف اُدین کتھا (उदयन कथा) سے کوئی تعلق نہیں ہے کیونکہ دونوں میں صرف نام کی مماثلت ہے۔ سُبندھ کی واسودتا کا قصہ دوسری جگہ نہیں ملتا۔ کتھا سرت ساگر (कथासरित सागर) اور برہت کتھا منجری (वृहतकथामंजरी) میں یہ قصہ دستیاب نہیں ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ سُبندھ نے لوک کہانیوں اور عوامی بنیادی تصور (Motif) کی روشنی میں اپنے زرخیز تخیل کی مدد سے اس عشقیہ قصے کو خلق کیا ہے۔لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس قصے کی بنت میں وہ کساؤ نہیں ہے، جس کا یہ متقاضی تھا۔اس میں وہ تاثر بھی نہیں ہے جس کی اس میں ضرورت تھی۔ یہ قصہ اس طرح ہے کہ راجہ چنتا منی (चिन्तामणि) کے بیٹے کندرپ کیتو (कन्दर्पकेतु) نے خواب میں ایک اٹھارہ سالہ دوشیزہ کو دیکھا۔اس کے حسن سے شہزادہ اتنا متاثر ہوتا ہے کہ وہ اسے تلاش کرنے کیلئے اپنے دوست مکرَند (मकरंद) کے ساتھ نکل پڑتا ہے اور وِندھیا چل (विंध्याचल) کے پاس ایک گھنے پیڑ کے نیچے آرام کرنے کے لئے ٹھہر جاتا ہے۔رات میں اسی درخت پر طوطے کا جوڑا باہم گفتگو کرتا ہے جسے کندرپ کیتو سنتا ہے۔نر طوطا چونکہ دیر سے آیا ہے اس لئے مادہ طوطا کے استفسار پر وہ بتاتا ہے کہ پاٹلی پتر (पाटली पुत्र) کی شہزادی واسودتا بہت خوبصورت ہے اور یہ کہ اس نے خواب میں کندرپ کیتو کو دیکھا ہے اور شہزادے کی تلاش میں اپنی مادہ طوطے تمالِکا (तमालिका) کے ساتھ نکل پڑی ہے۔درخت کے نیچے موجود دونوں دوست یعنی کندرپ کیتو اور مکرند یہ سن کر بہت خوش ہوتے ہیں اور بعد میں طوطوں کے تعاون سے عاشق و معشوقہ دونوں مل جاتے ہیں، واسودتا کا باپ شرنگار شیکھر (श्रृंगार शेखर) واسودتا کی شادی وِدیا دھر (विद्याधर) نام کے ایک شخص سے کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات جب کندرپ کیتو کو معلوم ہوئی تو وہ واسودتا کے ساتھ جادو کے ایک گھوڑے پر بیٹھ کر وندھیا ٹوی (विंध्याटवी)

بھاگ جاتا ہے، صبح کے وقت جبکہ کندرپ کیتو سویا ہوا تھا، واسودتا سیر کو نکل جاتی ہے، جسے جنگل میں شکاریوں کے دو گروہوں نے دیکھ لیا اور وہ شہزادی کا پیچھا کرتے ہیں، دونوں جماعتوں میں شہزادی کو لے کر خوفناک جنگ ہوتی ہے واسودتا اس موقع کا فائدہ اٹھاتی ہے اور چپکے سے ایک رشی کے آشرم میں داخل ہو جاتی ہے۔ وہیں ایک رشی کی بددعا سے واسودتا چٹان میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ادھر کندرپ کیتو خودکشی کرنے کیلئے تیار ہو جاتا ہے، تبھی ہاتف غیب اسے ایسا کرنے کے لئے منع کرتا ہے۔ آخر کار وہ جنگل میں گھومتے ہوئے واسودتا کو تلاش کر لیتا ہے۔ اور اس کے لمس سے واسودتا دوبارہ اپنی اصل شکل اختیار کر لیتی ہے اور یوں وہ رشی کی بددعا کے اثر سے نجات پا جاتی ہے بعد میں مکرند بھی مل جاتا ہے۔ اور کندرپ کیتو نیز واسودتا کی خدمت میں ہنسی خوشی دن گذارتا ہے۔

واسودتا کے قصے میں لوک کہانیوں کے روایتی عناصر کو قبول کیا گیا ہے، مثلاً ہیرو اور ہیروئن کا ایک دوسرے کو خواب میں دیکھنا اور اس خواب کے سبب دونوں کا ایک دوسرے کے عشق میں مبتلا ہو جانا، ہیرو اور ہیروئن کے وصل میں پرندوں کا معاون ہونا، جادو کے تیز رفتار گھوڑے کے ذریعہ ہیرو اور ہیروئن کا چپکے سے فرار، بددعا کے اثر سے ہیروئن کا چٹان میں تبدیل ہو جانا، ہاتف غیب کا ہیرو کو خودکشی سے روکنا وغیرہ عناصر پہلے سے ہی رائج عوامی بنیادی تصور کا تتبع کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ روایتیں ہندوستان کے مشہور رزمیہ، مہابھارت میں بہت پہلے سے ہی لوک کہانیوں کے تتبع میں قبول کی گئی تھیں کیونکہ ان لوک کہانیوں میں عام انسانی زندگی کی حقیقی عکاسی موجود رہی ہے، ان لوک کہانیوں میں پریوں، اڑن کھٹولوں اور مابعد الطبیعیاتی عناصر کی موجودگی ان لوک کہانیوں کو بہت دلچسپ بنائے رکھنے میں کامیاب رہی ہے۔ سنسکرت کے ساتھ پراکرتوں اور اپبھرنشوں اور بعد میں ہر علاقائی زبان میں ان عناصر کو قبول کیا گیا ہے اور دنیا کی ہر زبان میں تقریباً ان سارے عناصر کو اپنایا گیا ہے۔ اردو کی داستانوں اور قصوں میں بھی انھیں قبول عام حاصل ہوا۔ سُبندھ نے اپنی واسودتا میں انھیں عناصر کو قبول کرتے ہوئے رومانی قصے کو بیان کیا ہے۔ لیکن جیسا کہ سطور بالا میں ہم عرض کر چکے ہیں سُبندھ کا اولین مقصد واقعات کو بیان کرنا نہیں ہے بلکہ وہ ان واقعات کے اجزاء کو فنکاری آمیز بیان سے پُر کرنے میں مصروف دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً وہ

چندر کیتو اور واسودتا کے سراپا کا بیان پوری تخلیقی مہارت سے کرتے ہیں۔ ان دونوں کے محسوسات، خیالات اور جذبات کی عکاسی پوری فنکاری سے کرتے ہیں۔ وہ قصے میں آنے والے ندی نالے، سمندر، پہاڑ، جنگل، صبح وشام، طلوع ماہ اور جنگ وغیرہ کا بیان پوری فنی چابکدستی سے کرتے ہیں جس سے قصے کی بنت پر بڑا اثر پڑتا ہے۔ اسی لئے علماء کا خیال ہے کہ وہ الفاظ کی بازیگری میں ہی اپنی توانائیاں صرف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور اسی لئے وہ فطرت کی عکاسی میں بانڑ بھٹ کی ہمسری نہیں کر پاتے اور انسانی زندگی کی حقیقی مرقع سازی جو کہ ڈنڈی کا طرۂ امتیاز ہے، کرنے میں ناکام نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ امر قابلِ ستائش ہے کہ سنسکرت کی نثری شاعری کے حوالے سے وہ اولین فنکار ہیں اس لئے ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ وہ ایجازِ بیانی اور تجنیس کے بہت گرویدہ ہیں ایک مثال ملاحظہ ہو۔ واسودتا اپنے عاشق چندر کیتو کے ہجر میں تڑپ رہی ہے اور اپنی سہیلیوں سے روتی ہوئی یوں مخاطب ہے:۔

"اے سہیلی کانتی متی! میرے آنسوؤں کو دھیرے دھیرے پونچھ دے!
جوہی کے پھولوں سے سجی ہوئی اے سہیلی یوتھکا! کنول کے پتوں کے پنکھے
جھل کر مجھے ٹھنڈی ہوا پہنچا دے! اے نیند کی دیوی! میرے اوپر رحم کر!
جسم کے دوسرے حصے بیکار ہیں۔ خالق کائنات نے میرے جسم کے تمام
حصوں کو آنکھ ہی کیوں نہیں بنا دیا؟ اے پھولوں کی کمان والے بھگوان
کامدیو! تمہارے قدموں میں اپنا قلب پیش کرتی ہوں۔ عشق کو ہی سب
کچھ ماننے والی مجھ پر اپنے کرم کی بارش کرو۔"

ایسا کہتی ہوئی واسودتا بے ہوش ہوگئی۔ یہ مثال اصل متن میں تجنیس کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ حالانکہ سُبندھ عام طور سے چھوٹے چھوٹے جملے ہی استعمال کرتے ہیں مگر جب طبیعت زوروں پر آتی ہے تو بانڑ بھٹ کی طرح ایجاز آمیز طویل جملے بھی لکھ جاتے ہیں مثال کے طور پر ہیرو چندر کیتو جب ہیروئن واسودتا کو خواب میں دیکھتا ہے تو اس کیفیت کے بیان میں سُبندھ بیس صفحات خرچ کر ڈالتے ہیں اور کمال یہ ہے کہ بیس صفحات کا یہ بیان ایک ہی جملہ میں ادا ہوا ہے۔ ایسے بیانوں میں سُبندھ زیادہ تر تشبیہ، ایہام گوئی، ذو معنین اور تجنیس کا سہارا لیتے ہیں۔ زیادہ تر حصے

صنائع بدائع آمیز ہیں، لیکن کبھی کبھی فصاحت کے تحت فطری بیان کی کامیاب مثالیں پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ وہ ہاتھی اور شیر کی جنگ کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں۔:

"دیکھئے وہ خوفناک قد وقامت والا شیر، ہاتھی پر حملہ کر رہا ہے اس کے جسم کا اگلا حصہ اٹھا ہوا اور پچھلا حصہ جھکا ہوا ہے۔ اس کی دم ساکت اور ایستادہ ہے۔ اس کی دم کا اگلا حصہ قدرے خم ہے جو کہ اس کی پشت کو چھو رہا ہے۔ اس کا بڑا سا منھ دانتوں کے کناروں سے خوفناک لگ رہا ہے۔ اس نے اپنی ایال اٹھا رکھی ہے اپنے کان کھڑے کر رکھے ہیں۔"

مگر اس طرح کے بیانات بہت کم ہیں۔ واسودتا کا بیشتر حصہ صنائع بدائع آمیز ہے۔ جسے سمجھنے کے لئے عام قاری کیا پڑھے لکھے قاری کو بھی شرحوں کی مدد اس لئے لینی پڑتی ہے کیونکہ سُبندھ نے ذو معنین، ایہام گوئی اور ایجاز کے استعمال میں جو استادی دکھائی ہے وہ بہت ادق ہے۔ یہی وراثت بانڑ بھٹ کو ملی مگر بانڑ بھٹ کے یہاں ذو معنین کا نظام بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ باقی دوسری خصوصیات کو بانڑ بھٹ نے سُبندھ سے مستعار لینے میں کوئی تکلف نہیں برتا ہے۔ لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ جہاں سُبندھ کی واسودتا میں تصنع آمیز بیان کی زیادتی ہے وہیں بانڑ بھٹ کے یہاں شعریت آمیز کیفیت موجود ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ سُبندھ نے نثری شاعری کا ایک کھردرا ماڈل پیش کیا تھا جو بانڑ بھٹ کے ہاتھوں میں پہنچ کر خوبصورت اور دلآویز ہو گیا۔ میں سبندھ کے ایجاز، تجنیس، ایہام گوئی اور ذو معنین سے آمیز اظہار کی مثالیں پیش کرنے میں تکلف اس لئے برت رہا ہوں کہ یہ مثالیں سنسکرت زبان کی مخصوص ساخت اور تہذیب کی نمائندگی کرتی ہیں اور ان میں مستعمل الفاظ اور تراکیب کا جب تک باقاعدہ ادراک نہ ہو، انہیں سمجھ پانا مشکل ہے اور انھیں واضح کرنے کیلئے کئی صفحات چاہئیں۔

سُبندھ کے بعد سنسکرت کی نثری شاعری میں ڈنڈی کا نام بڑے احترام سے لیا جاتا ہے۔ وہ ایک ماہر شعریات بھی تھے ان کا اسلوب سبندھ اور بانڑ بھٹ کے اسلوب سے مختلف تھا اور زندگی کی برہنہ سچائیوں کے عین مطابق تھا، علماء کا خیال ہے کہ جس طرح سنسکرت کے ڈراموں میں مرچھ

مِرِکھک (मृच्छकटिक) اپنے موضوع کے مطابق ہی سادہ اور فصیح اسلوب لئے ہوئے ہے بالکل ویسا ہی اسلوب دَنڈی کے دشکمار چرت (दशकुमारचरित) میں موجود ہے، علماء کا یہ بھی خیال ہے کہ دَنڈی پر گُناڈھیہ (गुणाढ्य) کی برہت کتھا (वृहत्कथा) کا بھی اثر تھا۔ برہت کتھا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ نثری تخلیق نہ ہو کر منظومے کی شکل میں تھی۔ آچاریہ شیمیندر نے اپنی برہت کتھا منجری (वृहत्कथामंजरी) میں اور سوم دیو نے اپنی کتھا سرِت ساگر (कथासरित्सागर) میں جس کشمیری برہت کتھا کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یقیناً گُناڈھیہ کی برہت کتھا (اصل عنوان بڈّھ کہا (बड्ढकहा) سے مختلف ہوگی۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ لوک کہانیوں کا ایک مجموعہ کشمیر میں بھی معرض وجود میں آیا ہوگا۔ بہر حال عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ برہت کتھا کے طرز پر ہی دنڈی نے دشکمار چرت میں کہانیوں کو بیان کیا ہے۔ کیوں کہ برہت کتھا میں نرواہن دت (नरवाहनदत्त) اور اس کے ساتھیوں کی کہانیاں ہیں بالکل اسی طرح دش کمار چرت میں راج واہن (राजवाहन) اور اس کے سات ساتھی بھی نرواہن اور اس کے دوستوں کی طرح ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں اور مختلف ملکوں میں رہتے ہوئے الگ الگ تجربات سے دوچار ہوتے ہیں اور آخر کار سبھی دوبارہ مل جاتے ہیں اور اپنے اپنے تجربات ایک دوسرے کو سناتے ہیں۔ ان قصوں میں عملی زندگی کے مختلف پہلو آشکار ہوتے ہیں۔ ان کے بیان میں واقعیت ہے یہ قصے حقیقی زندگی کے نمائندہ ہیں اسی بنیاد پر علماء نے دش کمار چرت کو پنچ تنتر کی طرح اخلاقی کہانیوں کا مجموعہ بتایا ہے، لیکن در حقیقت ایسا ہے نہیں، یہ صحیح ہے کہ اس تخلیق میں اخلاقیات، سیاسیات اور جنسیات سے متعلق بیانات ملتے ہیں لیکن اس تخلیق کا مجموعی تاثر قلبی انبساط کو ہی فروغ دیتا ہے۔ اس تخلیق میں شائستہ، غیر شائستہ، اچھے، برے، مہذب، غیر مہذب، عالم و جاہل، جنسی خواہش سے مغلوب درویش ماریچ (मारीचि) اور انھیں دھوکا دینے والی طوائف کام منجری (काम मंजरी) شوہر کو کنویں میں ڈھکیل کر خراب جسمانی ساخت والے آدمی پر عاشق ہو جانے والی عورت دھومنی (धूमनी) شوہر پرست نتمب وتی (नितम्बवती) کا دھوکے سے جسمانی استحصال کرنے والے کلہ کنٹک (कलहकंटक) چور اور جواری وغیرہ سبھی کرداروں کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس طرح واضح ہوا کہ

ڈنڈی نے عوام الناس میں مقبول قصوں کو اپنی شاعرانہ صلاحیت سے شعریت عطا کی ہے اور اس کے ذریعہ انھوں نے دنیاوی دانش (Worldly wisdom) کے کئی باب وا کئے ہیں۔

سُبندھو اور بانڑ بھٹ موضوع پر زیادہ توجہ نہیں دیتے انھیں ہر قدم پر اسلوب کی فکر لاحق رہی ہے جبکہ ڈنڈی واقعیت پر اتنا زور دیتے ہیں کہ دش کمار چرت میں بعض مقامات پر ان کی جزئیات نگاری کو دیکھ کر بعض علماء ان پر فحش نگاری کا الزام بھی لگاتے ہیں جبکہ ڈنڈی کا یہ طرز نگارش ہمارے منٹو اور عصمت جیسا ہے جو کہ معاشرے کی برائیوں کو بڑی بے دردی سے بے نقاب کرتا ہوا نظر آتا ہے اور قاری کی نگاہ اس پر جا کر ٹھہر جاتی ہے ڈنڈی اپنے عہد کا کچا چٹھا کھولنے میں اتنا مگن رہتے ہیں کہ وہ ماورائی عناصر اور سماج کے اونچے طبقے کا تذکرہ ضمناً ہی کرتے ہیں وہ ''دش کمار چرت'' میں موضوع اور اسلوب میں ایک توازن قائم کئے ہوئے ہیں اسی لئے یہ خصوصیت سنسکرت کی نثری شاعری کی کسی تصنیف میں نہیں پائی جاتی ہے۔ ڈنڈی کا اسلوب اپنے موضوع کے مطابق ہی اپنی شکل اختیار کرتا ہے۔ اور اس کے ذریعہ وہ فصاحت کا دریا بہاتے ہوئے نظر آتے ہیں وہ ایجاز (समास) کا استعمال بہت کم کرتے ہیں اور لفظی نیز معنوی صنائع سے پرہیز کرتے ہوئے نظر آتے ہیں وہ اظہار کی سادگی نیز معنی کی صفائی پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر دوسرے باب میں شہزادی کے حسن کا بیان یوں کرتے ہیں:۔

> ''اس کی ہتھیلی سرخ ہے، جس میں جو، کنول، مچھلی اور کلس وغیرہ کی مختلف سعد لکیریں ہیں۔ اس کے دونوں پیر پر گوشت ہیں ان کی رگیں دکھائی نہیں دیتیں۔ ٹخنوں کے جوڑ ایک جیسے بھرے ہوئے ہیں اس کی پنڈلیاں ایک جیسی سڈول ہیں۔ اس کے سرین کا حصہ رتھ کے پہیے کی طرح وسیع ہے، اسکی ناف چھوٹی، خمیدہ اور گہری ہے اس کے شکم پر تین بل پڑے ہوئے ہیں۔ اس کے پستان پورے سینے پر پھیلے ہوئے ایستادہ اور وسیع ہیں۔ اس کی دونوں بانہیں نازک ہیں۔ انگلیاں سرخ ہیں، شانے جھکے ہوئے ہیں۔ ناخن نازک اور چکنے ہیں اور جوڑ بھرے ہوئے ہیں.........اس کا کنول

چہرہ نیلم کی طرح خوبصورت گھنیری سیاہ زلفوں سے گھرا ہوا ہے۔ اور اس نے اپنے لمبے لمبے کانوں میں کنول کی نال کو دہرا کے گوشوارہ کی شکل دے رکھی ہے، جس کے سبب اس کے دونوں کان خوبصورت دکھائی دیتے ہیں۔
"

(وشکمار چرت، چھٹا باب)

تیسرے باب میں وہ سورج کے طلوع ہونے کا بیان یوں کرتے ہیں:۔

"........جس وقت میں ایسا سوچ رہا تھا تبھی رات ختم ہوگئی، جیسے کہ سمندر سے تیزی سے نکلتے ہوئے سورج کی شکل میں ایک گھوڑے کی تیز سانس چھوڑنے سے وہ (رات) ایک طرف اُڑا دی گئی ہو اور سورج دکھائی پڑا جو بہت کم گرم اسلیئے دکھائی پڑ رہا تھا کیونکہ سمندر کے پانی میں رہنے کے سبب اس کی گرمی نرم اور ٹھنڈی پڑ گئی تھی۔"

چھٹے باب میں سوکھا پڑنے کا بیان دنڈی یوں کرتے ہیں:۔

"..........ان کی زندگی میں ایک بار بارہ برس تک بارش نہیں ہوئی۔ ساری فصلیں بے کار ہوگئیں، جڑی بوٹیاں بانجھ ہوگئیں، پیڑوں نے پھل دینا بند کر دیا، بادل پانی سے خالی ہوگئے، ندیوں میں پانی کم رہ گیا، تالابوں میں صرف کیچڑ رہ گیا، آبشار سوکھ گئے..........چوروں کے گروہ در گروہ بڑھ چلے۔ لوگ ایک دوسرے کو کھانے لگے۔ مُردوں کی سفید کھوپڑیاں بگلوں کی طرح ادھر ادھر لوٹنے لگیں۔ کوّے پانی کی تلاش میں جابہ جا گھومنے لگے اور شہر گاؤں نیز چھوٹی بستیاں سبھی خالی ہوگئیں۔"

اوپر کی مثالوں سے واضح ہو گیا کہ دنڈی موضوع کے انتخاب، اسلوب اور اظہار میں ایک متوازن رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں۔

دنڈی کے بعد بانڑ بھٹ نے شبدھ کے اسلوب کو اور زیادہ خوبصورتی عطا کی۔ بانڑ بھٹ کے اسلوب میں وہ خصوصیات ہیں جو انھیں کالداس (कालिदास) ماگھ (माघ) اور بھوبھوتِ کا ہم

پلہ بناتی ہیں۔ سنسکرت کے بیشتر شعراء اور نثر نگاروں کی بہ نسبت بانڑ بھٹ کی زندگی کے واقعات کے بارے میں مواد موجود ہے۔ دراصل بانڑ بھٹ نے خود اپنی تصنیف ہرش چرت (हर्षचरित) اور کادمبری (कादम्बरी) کے آغاز میں اپنا تعارف پیش کیا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ ساتویں صدی کے اوائل میں موجود تھے اور راجہ ہرش وردھن کے دربار سے منسلک تھے۔ ان کے ساتھ ہی اس زمانہ کے مشہور سنسکرت شاعر میور (मयूर) اور دواکر مانتنگ (दिवाकर मानतुंग) بھی ہرش وردھن کے دربار کی زیب و زینت میں اضافہ کر رہے تھے۔ بانڑ بھٹ کی دو تصانیف زیادہ مشہور ہیں اوّل ہرش چرت (हर्षचरित) دویم کادمبری۔ ہرش چرت کا شمار آکھیایکا میں ہوتا ہے اور کادمبری کا شمار ''کتھا'' میں ہوتا ہے۔ ہرش چرت جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، راجہ ہرش وردھن کی زندگی سے متعلق ایک تاریخی تصنیف ہے لیکن یہ پوری نہیں کی گئی جبکہ کادمبری میں تخیل کا سہارا لیتے ہوئے یہ تخلیق پیش کی گئی۔ یہ تصنیف بھی ادھوری رہ گئی کیونکہ بانڑ بھٹ کا انتقال ہو گیا تھا۔ کہا یہ جاتا ہے کہ کادمبری کا باقی حصہ ان کے بیٹے بھوشن (भूषण) یا پلند (पुलिंद) نے پورا کیا۔

کادمبری کے قصے میں دو ہیرو ہیں۔ اوّل چندراپیڈ (चन्द्रापीड) دویم پنڈریک۔ ان دونوں کے تین تین جنموں کے قصے کادمبری میں بیان کئے گئے ہیں۔ آغاز میں راجہ شودرک کے بارے میں تفصیلات بیان کی گئی ہیں، جس کے دربار میں چنڈال ؎ ذات کی ایک لڑکی ایک ایسے طوطے کو لیکر آتی ہے جو انسانوں کی طرح بولتا ہے۔ اسی طوطے سے کادمبری کے قصے کو کہلوایا گیا ہے۔ یہ عوامی بنیادی تصور (Motif) ''واسودتا'' میں بھی ملتا ہے۔ اسی طرح قصے سے قصہ نکلنے کا بنیادی تصور (Motif) بھی کادمبری میں ملتا ہے۔ طوطا سب سے پہلے چندراپیڈ اور وَیشمپاین (वैशम्पायन) کا قصہ سناتا ہے۔ چندراپیڈ، راجہ تاراپیڈ کا بیٹا ہے اور وَیشمپائن، راجہ کے وزیر شک ناس (शुकनास) کا پسر ہے۔ چندراپیڈ اور ویشمپاین میں گہری دوستی ہے۔ قصے کے درمیان مہا شویتا (महाश्वेता) کے ذریعہ مہا شویتا اور پنڈریک کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ مہا شویتا سے ملنے پر چندراپیڈ کادمبری سے ملتا ہے۔ کادمبری اور چندراپیڈ ایک دوسرے کو دیکھتے ہی عشق میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ ان دونوں کے وصل کا بیان قصے کے آخر میں کیا جاتا ہے، چندراپیڈ

کو وصل سے قبل ہی اجّین لوٹنا پڑتا ہے۔ بعد میں پتر لیکھا (पत्रलेखा) کادمبری کا پیغام لے کر پُنڈریک سے ملنے آتی ہے۔ یہاں تک بانڑ بھٹ کی تخلیق ہے باقی حصّہ بانڑ بھٹ کے بیٹے نے خلق کیا ہے۔ خود اسلوب اس بات کو ظاہر کر دیتا ہے۔ اس حصّے میں چندر اپیڈ، کادمبری سے ملنے کے لئے روانہ ہوتا ہے اور سب سے پہلے مہا شویتا سے آ کر ملتا ہے۔ مہا شویتا کے ذریعہ اسے اپنے دوست ویشمپاین کی پریشانیوں کے بارے میں پتہ چلتا ہے، ویشمپاین، مہا شویتا کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور تنہائی میں اس سے اپنے دل کا حال بتاتا ہے۔ مہا شویتا اس سے ناراض ہو کر اسے بددعا دیتی ہے، جس سے ویشمپاین طوطا بن جاتا ہے، یہ سن کر چندر اپیڈ پر اتنا اثر ہوتا ہے کہ اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ کادمبری اس کی لاش پر آ کر بین کرنے لگتی ہے۔ تار اپیڈ اور رانی ولاس وتی (विलासवती) اپنے بیٹے کی موت کی خبر پا کر بہت غمگین ہو جاتے ہیں۔ جابالِ (जाबालि) کی کہانی یہیں ختم ہوتی ہے۔ بعد میں طوطے یعنی پنڈریک کو تلاش کرتا ہوا اس کا دوست کپنجل (कपिंजल) جابالِ کے آشرم میں آتا ہے اور اپنے دوست کی حالت کو دیکھ کر بہت دکھی ہو جاتا ہے۔ ایک دن طوطا جابالِ کے آشرم سے اُڑ جاتا ہے اور اسے ایک جگہ ایک چنڈال پکڑ لیتا ہے۔ اور اپنی بیٹی کو دے دیتا ہے۔ وہ لڑکی اسے لیکر شودرک (शूद्रक) کے پاس آتی ہے۔ طوطا اس بات سے بے خبر رہتا ہے کہ اسے یہاں کیوں لایا گیا ہے۔ چنڈال کی لڑکی اپنا تعارف خود کراتی ہے کہ وہ پُنڈریک کی ماں لکشمی ہے اور پُنڈریک ہی پہلے جنم میں چندر اپیڈ تھا۔ اتنا بتا کر لکشمی غائب ہو جاتی ہے اور اس کے بعد شودرک اور طوطا اپنا اپنا جسم چھوڑ دیتے ہیں۔ چندر اپیڈ کی لاش میں دوبارہ زندگی دوڑ جاتی ہے پُنڈریک آسمان سے اترتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور آخر کار مہا شویتا پنڈریک سے اور کادمبری چندر اپیڈ سے ملتی ہیں، چاروں ہنسی خوشی اپنی اپنی زندگی گزارتے ہیں اور یوں کادمبری کے قصے کا اختتام ہوتا ہے۔

علماء کا خیال ہے کہ بانڑ بھٹ نے یہ قصہ ''برہت کتھا'' (वृहतकथा) کے راجہ سُمانس (सुमानस) کی کہانی سے اٹھایا ہے کیونکہ اس کہانی کی طرح ہی کادمبری میں بددعا اور تناسخ (Transmigration) والے عناصر قبول کئے گئے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ برہت

کتھا کی اس کہانی (راجہ سُمانس) اور کادمبری کے جذبات میں مماثلت نہیں ہے۔ان دونوں قصوں کا اختتام بھی مختلف ہے۔ قصّے کے اندر قصے کا نظام بھی برہت کتھا سے قبول کیا گیا ہے۔قصہ گوئی کا یہی نظام پنچ تنتر (पंचतंत्र) کی اخلاقی کہانیوں میں بھی ملتا ہےاور یہی نظام کتھا سرِت ساگر میں بھی دستیاب ہے۔ان ساری تصانیف میں ایک کہانی سے دوسری کہانی اور دوسری سے تیسری کہانی پھوٹتی ہوئی نظر آتی ہے اس عنصر کو مغرب میں (Emboxment of Tales) کہا گیا ہے۔پنچ تنتر میں قصوں کے کردار خود کہانیاں کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

کادمبری کے دونوں ہیرو یعنی چندراپیڈ اور پنڈریک کو تین تین جنم لینے پڑتے ہیں لیکن ہیروئن یعنی کادمبری اور مہاشویتا اپنے ایک ایک ہی جنم کو گزارتی ہیں۔انھیں کئی جنم نہیں لینے پڑتے۔ بانڑ بھٹ اپنی اس لازوال تصنیف میں تین تین جنموں تک پھیلے ہوئے عشق کی کرشمہ سازیوں کو اہمیت دیتے ہیں۔ عشق کے ساتھ ہی موت اور موت کے بعد کلیجہ پھٹنے والے ماحول اور محسوسات کی عکاسی اور اس کے بعد بھی معشوق یا عاشق سے دوبارہ ملنے کی امید وغیرہ کی تصویریں اپنی طرف دفعتاً کھینچ لیتی ہیں۔

اب چند باتیں بانڑ بھٹ کے اسلوب پر بھی کر لی جائیں جس کے سبب کادمبری اور اس کے خالق کو شہرت ملی، بانڑ بھٹ معاملہ بندی کے بیان میں بڑی مہارت رکھتے ہیں۔مثال کے طور پر کادمبری اور چندراپیڈ جب پہلی بار ملتے ہیں تو اس حالت کا بیان یوں پیش کرتے ہیں:۔

> ''چندراپیڈ کی مردانہ وجاہت کو دیکھتے ہی کادمبری کا قلب کامدیو کے تیر سے زخمی ہو گیا۔اور اس سے اس کے جسم پر کئی فطری اثرات دکھائی پڑنے لگے۔لوگوں کو کہیں ان کیفیات کا پتہ نہ چل جائے اس لئے عشق میں ڈوبی ہوئی کادمبری کی حیا آمیز حالت کو چھپانے میں کئی چیزوں نے اس کی بہت مدد کی۔ بظاہر ایسا معلوم پڑتا تھا کہ کادمبری جیسی نازک بدن کو شہزادہ چندراپیڈ کا احترام کرنے کی غرض سے یک دم ایستادہ ہونے کے سبب پسینہ آ گیا ہے، لیکن اس پسینے کا اصل سبب تو کامدیو ہی تھا، جس نے پھولوں کے تیر سے کادمبری کے قلب کو زخمی کرتے ہوئے پسینہ پیدا کر دیا تھا۔ چند

راپیڈ کو دیکھ کر جنسی جذبے کے سبب کادمبری کی رانیں کانپنے لگیں تھیں اور
اس کی رفتار رک گئی تھی لیکن کادمبری کے گھنگھروں کی آواز سن کر نزدیک
آئے ہوئے ہنسوں نے اس کی رفتار روک دی تھی، ایسا ہی لوگوں نے
سمجھا۔ کادمبری کی تیز ہوئی سانسوں کے سبب سینے کا ملبوس جنبش کرنے لگا
تھا لیکن دیکھنے والوں نے تو یہی سمجھا تھا کہ مورچھل جھلنے کے سبب چلنے والی
ہوا سے دوپٹہ ہل رہا ہے، کادمبری کا ہاتھ اچانک دل کے اوپر آکر گرا جیسے
کہ دل میں موجود چندراپیڈ کو چھونے کے لالچ میں اس کا ہاتھ ادھر بڑھا
ہو، لیکن وہی ہاتھ مرد سے اولین ملاقات سے شرمائی ہوئی کادمبری کے
سینے کو ڈھکنے کا بہانہ بن گیا۔ چندراپیڈ کو دیکھنے سے پیدا ہوئے انبساط کے
سبب کادمبری کی آنکھوں سے آنسو گر پڑے لیکن لوگوں نے یہ سمجھ لیا کہ
کادمبری کے کانوں میں اڑسے ہوئے پھولوں کا زرگل پڑنے کے سبب
اس کی آنکھوں میں آنسو آگئے ہیں۔ حیا کے بوجھ سے اس کی زبان سے
ایک لفظ بھی ادا نہ ہو سکا۔ لیکن لوگوں نے یہی سمجھا کہ پدمنی کادمبری کے
منھ کی خوشبو کے لالچ میں اس کے منھ کے پاس اڑتے ہوئے بھونروں نے
ہی اسے بولنے نہیں دیا ہے۔ کامدیو کے تیر کی پہلی ضرب سے کادمبری
سسک اٹھی، لیکن لوگوں نے یہ سمجھا کہ پھولوں کے درمیان پڑا ہوا کیتکی کا
کانٹا چبھ جانے سے وہ سسک اٹھی ہے۔"

آپ خود ملاحظہ فرمائیں کہ اوپر کی سطور میں جس اسلوب میں دونوں جوان عاشق و معشوق کی اولین ملاقات کا بیان ہوا ہے اور اسمیں شعریت قائم رکھنے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ بہت دلآویز ہے اور اس میں فطری بہاؤ ہے لیکن اس اسلوب میں جذبات نگاری بھی ہم پایہ ہے۔ یہی بانڑ بھٹ کا کمال ہے اسی طرح جب مہاشویتا اور پُنڈریک پہلی بار ملتے ہیں اس کا بیان بھی دیدنی ہے:۔

"مہاشویتا کو ایسا محسوس ہونے لگا جیسے کہ اس کے سارے حواس اس کو
پُنڈریک کے نزدیک پھینک رہے ہوں۔ اسے ایسا محسوس ہوا جیسے کہ اس کا

دل اسے کھینچ کر اس کے سامنے لے جار ہا ہو یا یہ کہ کامدیوا سے عقب سے
آگے ڈھکیل رہا ہو اور مہا شویتا بڑی مشکل سے خود کو روک پا رہی ہو۔‘‘

ہجر کے بیان میں بھی بانڑ بھٹ نے بڑی چابک دستی دکھائی ہے۔ کادمبری اور مہا شویتا کی اشک باریاں مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔ سراپا کے بیان میں بھی انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوالیا ہے۔ چاہے چنڈال لڑکی کے حُسن کا بیان ہو یا کادمبری اور مہا شویتا کے حسن کا بیان ہو بانڑ بھٹ نے اپنے زرخیز تخیل کے سہارے بڑے شاندار مرقعے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے مردانہ حسن کے بیان میں بھی کامیاب تصویریں سجائی ہیں، چاہے شودرک اور چندراپیڈ جیسے راجاؤں کے مردانہ حسن کا بیان ہو چاہے جابال (जाबालि) اور ہاریت (हारीति) جیسے سادھوؤں کی جسمانی ساخت کا بیان ہو بانڑ بھٹ کے قلم نے ہر جگہ اپنا جادو جگایا ہے۔ ان کے اس بیان میں تشبیہ، تجنیس اور ایہام گوئی کا بہت خوبصورت استعمال موجود ہے اور کمال یہ ہے کہ ان تحریروں میں خیال، جذبہ اور اسلوب باہم مربوط ہیں کہیں بھی تصنع دکھائی نہیں پڑتا۔

سنسکرت کی نثری شاعری کی معراج بانڑ بھٹ پر ختم ہوئی۔ ان کے بعد ان کا تتبع کئی شاعروں نے کیا لیکن بات نہیں بن پائی کیونکہ انھوں نے اپنی نثری شاعری کے بیچ بیچ میں پابند اشعار بھی شامل کرنا شروع کیا اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ ایک نئی صنف چمپو کاویہ (चम्पू–काव्य) کا جنم ہوا جس میں نثر کا حصّہ کم اور شاعری کا حصّہ زیادہ ہو گیا۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ نثر اور شاعری کے ملے جلے روپ کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ حالانکہ اس روپ کو چمپو کاویہ نہیں کہا جا سکا۔ یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ رگ وید میں اشعار ہی ملتے ہیں۔ علماء کا اندازہ ہے کہ رگ وید میں نثری حصّہ تھا مگر وہ حافظے میں محفوظ نہیں رہ سکا۔ رگ وید کے زمزمے زبانی روایت (Oral Tradition) کے ذریعہ ہی معاشرے میں محفوظ رہے۔ غالباً رگ وید کے بعد لکھنے کا فن ایجاد ہوا جس سے نثر بھی محفوظ ہو گئی۔ یجور وید میں اسی لئے نثر محفوظ ہے بعد میں برہمن تصانیف میں باقاعدہ نثر معرض وجود میں آئی۔ برہمنوں کے بعد بدھ عہد میں پالی میں لکھے گئے جاتکوں میں بھی نثر اور شاعری دونوں کا چلن ساتھ ساتھ ملتا ہے۔

جاتکوں کے بعد بودھ عالم آریہ شور (आर्यशूर) نے اپنی تصنیف جاتک مالا (जातक माला) سنسکرت میں پیش کی۔ آریہ شور، سُبندھ، دنڈی اور بانڑ بھٹ سے بہت پہلے یعنی تیسری صدی عیسوی میں پیدا ہوئے تھے ان کے سامنے پالی میں لکھے گئے جاتکوں کے نمونے تھے۔ جن میں شاعری اور نثر دونوں موجود تھیں۔ جاتک مالا میں بھی گوتم بدھ کے کئی جنموں سے متعلق کہانیاں ہیں۔ بانڑ بھٹ کی بہ نسبت آریہ شور کی نثر کا اسلوب سادہ اور دلآویز ہے۔ انھوں نے اپنے طویل جملوں میں صفتوں (Adjectives) کے ذریعہ کادمبری کی طرح اپنا بیان پیش کیا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ جہاں کادمبری میں صنائع بدائع کا بہت زیادہ استعمال ہوا ہے وہیں جاتک مالا میں آریہ شور نے صرف فصاحت پر ہی زیادہ زور دیا ہے۔ لیکن جائے افسوس ہے کہ اس خوبصورت تخلیق پر سنسکرت شعریات کے علماء نے کوئی توجہ نہیں دی۔ آچاریہ دنڈی، بھامہ اور وشوناتھ نے اس پر کوئی اظہار خیال نہیں کیا ہے۔ غالباً اس کا سبب یہی ہے کہ چونکہ جاتک مالا کا تعلق بودھ مذہب کے بانی سے تھا، اس لئے اس پر ان برہمن علماء نے کوئی رائے قائم کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی، ورنہ جاتک مالا نثری شاعری کی بہترین نمائندگی کرتی ہے اور یہ کارنامہ آریہ شور نے سُبندھ، دنڈی اور بانڑ بھٹ سے بہت پہلے انجام دیا تھا لیکن انھیں فراموش کیا گیا۔ اس طرح کی بددیانتی اور لاپروائی کی مثالیں ہر زبان وادب میں موجود ہیں مثلاً ہمارے یہاں اردو میں نعتیہ شاعری خصوصاً مولانا احمد رضا خاں کی نعتیہ شاعری، مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کی نثر، مومن کی غزل، جاسوسی ادب، آریہ سماج اور رام کرشن مشن کی اردو خدمات کے سلسلے میں ہم نے زبردست بے توجہی برتی ہے۔

سنسکرت کی نثری شاعری پر اجمالاً سطور بالا میں جو کچھ بھی عرض کیا گیا ہے اس کے ساتھ ہی ساتھ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ قدیم یونان میں بھی نثری شاعری لکھی گئی تھی۔ مشہور مستشرق (A Beniedale Keith) نے اپنی کتاب "سنسکرت ادب کی تاریخ" میں ان دونوں متوازی دھاروں کی کاوشوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے رائش (Reich) کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ہندوستان اور یونان دونوں کی نثری شاعری میں پہلی ہی نظر میں عشق ہو جانا اور خواب میں عاشق ومعشوقہ کا ایک دوسرے کو دیکھنا، خوش قسمتی کا بدبختی میں تبدیل ہو جانا، دلیری کے

کارنامے، سمندر میں جہاز کا ٹوٹ جانا، بے پناہ حسن کے مالک ہیرو اور ہیروئن، محبت اور فطرت کی خوبصورت عکاسی وغیرہ مماثلتوں کے باوجود دونوں ملکوں کی نثری شاعری مختلف ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر کیتھ (Keith) لاکوت (Lacote) کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہندوستان میں کہانی کی نشو ونما فطری تھی اور اسی طرح اس کو ارتقا حاصل ہوا لیکن لاکوت کا یہ نظریہ صحیح نہیں ہے کہ یونانی فکشن، ہندوستانی فکشن کے اثر میں پیدا ہوا۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ یونانی نثری شاعری ہیئت کے اعتبار سے بھی یکساں نہیں تھی۔ وہ بتاتے ہیں کہ Heliodoros کبھی خود قصے بیان کرتے ہیں تو کبھی ہومر (Homer) کی طرح اپنے کرداروں کے ذریعہ انکے کارناموں کو بیان کراتے ہوئے نظر آتے ہیں xenophon صرف اپنا بیان پیش کرتے ہیں جبکہ Achilles Tatius اپنی کہانی کو Kleitophon کی زبان سے پیش کراتے ہیں۔ اسی طرح بہت سی مماثلتوں کے ہونے پر بھی دونوں ملکوں کی نثری شاعری اپنے اپنے ملکوں کے جغرافیائی حالات کی طرح مختلف ہے۔ پروفیسر کیتھ، ایل ایچ گرے (L.H. Gray) کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ یونانی نثری شاعری میں حالانکہ ادق ایجاز، تجنیس اور تکرار کا استعمال ضرور ملتا ہے لیکن سنسکرت کی نثری شاعری میں صنائع بدائع کا زبردست استعمال، قدرتی مناظر کے لطیف بیانات، ذہنی اخلاقی اور جسمانی اوصاف کا وسیع بیان ہی خصوصیت سے دیکھنے کو ملتا ہے۔ بہر حال ان دونوں ملکوں کی نثری شاعری میں جو مماثلتیں ہیں وہ بغیر ایک دوسرے سے متاثر ہوئے فطری طور پر اپنی اپنی زبان میں بیان ہوئی ہیں۔

ظاہر ہوا کہ دونوں قدیم تہذیبوں کی بلند فکر نے اپنے اپنے حالات میں اپنے اپنے انداز میں نثری شاعری کے اعلیٰ نمونے سینکڑوں برس پہلے پیش کر دیئے تھے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ موجودہ دور میں مشرق میں نثری شاعری مغرب سے آئی۔ مغرب کی یہ نثری شاعری قدیم یونان کی نثری شاعری سے بظاہر کوئی علاقہ نہیں رکھتی اسی طرح جو نثری شاعری مشرق خصوصاً برصغیر میں لکھی گئی ہے اس کا بظاہر کوئی تعلق سنسکرت کی قدیم نثری شاعری سے نہیں ہے لیکن یہ فطری سوال ایک باشعور قاری کے ذہن میں ضرور اٹھنا چاہئے کہ آخر نثری شاعری کی جڑیں کہاں ہیں؟ اسی

سوال کا جواب پیش کرنے کی ایک عاجزانہ کوشش اس مقالے میں کی گئی ہے۔ آج دنیا کی ہر بڑی زبان میں نثری شاعری لکھی جا رہی ہے۔ سنسکرت کی نثری شاعری سے متعلق شعریات پر بھی اجمالاً کچھ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

سنسکرت شعریات میں شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے نثر اور شاعری میں کوئی فرق نہیں مانا گیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ شاعری اپنے وسیع معنی میں زبان، اصناف، ہیئت، بحر اور صنائع بدائع وغیرہ کے توسط سے انسانی جذبات کو برانگیختہ کرنے میں کامیاب رہتی ہے۔ اس عمل میں شاعری نہ صرف یہ کہ قاری یا سامع کو کیفیت آمیز انبساط سے دوچار کرتی ہے بلکہ زندگی کو بامعنی اور بامقصد بنانے میں اہم کردار بھی ادا کرتی ہے۔ شاعری کی یہ خصوصیات نثر کے ذریعہ زیادہ پر اثر ثابت ہوئی ہے۔ سنسکرت میں نثر کے لئے استعمال ہونے والا لفظ ''گدیہ'' (गद्य) سے مراد ہے ''کہے جانے لائق''، ہم جو بھی کہتے ہیں یا بولتے ہیں وہ سب کا سب کہے جانے لائق نہیں ہوتا ہے، دوسرے الفاظ میں کہنے اور کہے جانے لائق میں فرق ہے۔ خیال یا احساس یا جذبہ، اظہار پانے کیلئے جن الفاظ کے ذریعہ زیادہ روشن ہوتے ہیں انھیں ہی نثر کہا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی بہ نسبت نثر میں اظہار کی صورت حال زیادہ فطری اور حقیقی دنیا سے زیادہ قریب ہے۔

سنسکرت میں شاعری کی بہ نسبت نثری فن پارے کم دستیاب ہیں، دراصل پانچ ہزار برس سے بھی زیادہ زمانے میں شاعری کو زبانی روایات کے ذریعہ زیادہ آسانی سے محفوظ رکھا گیا ہے۔ ایک سبب یہ بھی تھا کہ نثری فن پاروں میں موجود عالمانہ رنگ کی تفہیم عوام کے بس کی بات نہیں تھی ساتھ ہی نثری فن پارے کے ایک ایسے معیار کو بھی قبولیت حاصل تھی، جسے ہر فنکار نہیں برت سکتا تھا۔ اس لئے وہی فنکار ان نثری فن پاروں پر اپنی کاوشیں صرف کرتا تھا، جو بہترین صلاحیتوں کا مالک ہوتا تھا۔ اسی لئے سنسکرت کے نثری فن پاروں کا سُراغ چھٹی صدی عیسوی سے ہی ملتا ہے۔ اس ضمن میں پہلا نثری فن پارہ ''سُبندھ'' (सुबन्धु) کی ''واسو دتا'' (वासवदत्ता) ہے۔ سُبندھ کے بارے میں بعد میں نثری شاعری کے عظیم شاعر ''بانڑبھٹ'' (बाणभट्ट) نے تعریفوں کے پل باندھ دیئے اور ارشاد فرمایا کہ سُبندھ شاعروں کی انا کو پاش پاش کرنے والا نثر

نگار ہے۔ کالیداس جیسے عظیم شاعر کی ہمسری کرنے میں نثری شاعروں نے اپنی صلاحیت، مشق اور مہارت سے اپنے فن کا لوہا منوالیا۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں میں آچاریہ بھامہ (भामह) سے لیکر پنڈت راج جگنا تھ (पंडितराज जगन्नाथ) تک بھی آچاریہ، مخصوص لفظ اور معنی کو ہی شاعری مانتے تھے، اوران آچاریوں نے نثر کو شاعری سے الگ نہیں مانا تھا، نثر کی شعریت اور شعر کی شعریت میں اگر کوئی فرق مانا جاتا تھا تو وہ تھا نثری شاعری میں بحر کی غیر موجودگی۔ آج جو نثری شاعری دنیا کی مختلف زبانوں بشمول اُردو میں ہورہی ہے اس میں بھی بحر موجود نہیں رہتی مگر سنسکرت کی نثری شاعری اور آج کی نثری شاعری میں بہت فرق ہے، یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ جب سنسکرت کی شاعری اور سنسکرت کی نثری شاعری میں صرف بحر کا ہی فرق تھا تو ایسے کون سے عناصر یا اصول تھے جن کے پیش نظر نثری شاعری کی تخلیق ہوتی تھی؟ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت کی نثری شاعری کے پیش نظر اصول ہائے نقد تب مرتب ہوئے جبکہ نثری شاعری سے متعلق فن پارے وجود میں آگئے۔ دوسرے الفاظ میں سنسکرت شاعری کے نمونوں پر پورے انہاک سے غور کرنے کے بعد ہی نثری شاعری کے اصولہائے نقد معرض وجود میں آپائے۔ اس لئے ان اصولوں پر بھی زمانے کے ساتھ ساتھ مختلف طرح سے غور وفکر ہوتا رہا، چونکہ سنسکرت کی نثری شاعری اشرافیہ اور اہل دانش طبقے میں ہی مقبول اور معروف تھی اس لئے ترسیل کے نقطۂ نظر سے فطری طور پر دو سوال اُٹھے۔ اوّل یہ کہ نثر کا نمونہ کیا ہو؟ اور دویم یہ کہ صنائع بدائع نیز صرفی اور نحوی تراکیب سے مزین نثر کیا لائق ترسیل ہوگی؟

ان دونوں سوالات کے پیش نظر ہی بانڑ بھٹ (बाणभट्ट) نے سُبندھ کو کامیاب اور عظیم نثر نگار مانتے ہوئے بھی ان کا تتبع نہیں کیا۔ بعد میں آچاریہ ڈنڈی (दंडी) نے بھی بانڑ بھٹ کی طرح اپنی الگ راہ بنائی، یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ سُبندھ اگر اعلیٰ پائے کی نثر کے موجد تھے تو بانڑ بھٹ نثری شاعری کے باوا آدم کہے جاتے ہیں، جبکہ آچاریہ ڈنڈی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مواد کو فطری مکالمہ بنانے میں کامیابی حاصل کی۔ اس طرح ان تینوں عظیم تخلیق کاروں نے نثری شاعری کو تین اسلوب عطا کئے۔

اس ضمن میں مغربی اور ہندوستانی نقد کے حوالے سے بھی خیال آرائی کرنا مناسب رہے گا۔ مغرب میں صاف طور پر یہ کہا گیا کہ جو شاعری نہیں ہے وہ نثر ہے کیونکہ شاعری میں بحر اور شعریت دونوں کا امتزاج رہتا ہے، جہاں تک نثر کا سوال ہے تو وہ خیالات کی ترسیل کا ذریعہ مانی گئی ہے دوسرے لفظوں میں ترسیل اور احساس میں جو فرق ہے وہی فرق نثر اور شاعری میں ہے۔ یہ تو مغربی نقطۂ نظر ہے لیکن سنسکرت کے اصول نقد نے یہ واضح کیا کہ شاعری اور بحر دونوں کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ لفظ ہی شاعری ہے، جملہ بھی شاعری ہے نیز لفظ اور معنی کی باہمی مساوی موجودگی (शब्दार्थों सहितौ) تو عین شاعری ہے۔ یہ نظریہ آچاریہ بھامہ کا ہے، جسے بعد کے آچاریوں نے بھی اہمیت دی، ہاں پنڈت راج جگنا تھ لفظ میں شعریت کے قائل ہیں جبکہ آچاریہ وشوناتھ جملے میں شعریت کے قائل ہیں۔ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ شاعری اور بحر دونوں غیر منقسم ہیں۔ سنسکرت کے لفظ پدیہ (पद्य) کا ماخذ پد (पद) ہے۔ اسی ماخذ سے پیر بھی بنا ہے جس طرح پیروں کا رقص تال وغیرہ پر منحصر ہے اسی طرح پدیہ میں لفظوں کی مناسب موجودگی سے پدیہ موسیقی آمیز آہنگ حاصل کر لیتا ہے۔ بہر حال یہ واضح ہوا کہ شاعری محسوسات کی ترسیل میں خود بھی رم پذیر رہتی ہے جبکہ نثر میں فکر ہی غالب عنصر کی شکل میں موجود رہتی ہے اس لئے شاعری کی بہ نسبت نثر کی تخلیق زیادہ مشکل ہوتی ہے کیونکہ نثر میں تجربہ اور بیان دونوں مناسب مقدار میں موجود رہنے چاہئے۔ بنیادی طور پر نثر قوتِ فکر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر سنسکرت کی نثری شاعری میں ہم نثری قوتِ فکر اور شاعری کی تجرباتی صلاحیت دونوں کا امتزاج پاتے ہیں۔

یہاں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ سنسکرت میں شعری عمل بہت وسعتیں رکھتا ہے اس میں فکر، جذبہ، احساس، فن اور رس وغیرہ شامل ہیں۔ آچاریہ آنند وردھن نے شاعری کی تین اقسام بتائی ہیں، اول شاعری دوئم اداکاری سے متعلق (अभिनेय) اور سویم ان دونوں سے الگ نثر، ان کے مطابق ڈرامے کی نثر ہی نثر محض ہے۔ ڈرامے میں شعریت کا فقدان ہونا چاہئے کیونکہ ڈرامے کی نثر صرف مکالمے کیلئے ہوتی ہے۔ آنند وردھن کی یہ تقسیم حسب ذیل ہے۔

ا۔ شاعری۔ اس میں انھوں نے دس اصناف کا ذکر کیا ہے۔ جو اسطرح ہیں:۔

۱۔ مُکتک (मुक्तक) ۲۔ سَندانِتک (सन्दानितक) ۳۔ وِشیشک (विशेषक) ۴۔ کلاپک (कलापक) ۵۔ کُلِک (कुलिक) ۶۔ پریائے بندھ (पर्यायबन्ध) ۷۔ پرِکتھا (परिकथा) ۸۔ کھنڈ کتھا (खंड–कथा) ۹۔ سَکل کتھا (सकल–कथा) اور ۱۰۔ سرگ بندھ (सर्ग–बन्ध)

۲۔ ابھِنیہ (अभिनेय) یعنی اداکاری سے متعلق۔ آنندوردھن نے اس کے دس روپ بتائے ہیں۔

۳۔ گدیہ (गद्य) یعنی نثر، اس کی دو قسمیں بتائیں، اوّل آکھیایکا (आख्यायिका) اور دویم کتھا۔

آنندوردھن نے ڈرامہ اور گدیہ میں تفریق برتی کیونکہ ان کی نظر میں یہ نکتہ صاف تھا کہ ڈرامہ میں اداکاری کو اولیت حاصل ہے اور ڈرامے کی نثر مکالمے کی شکل میں ہوتی ہے۔ سنسکرت کی نثر میں بھی جس شعریت پر اصرار کیا گیا ہے اس ضمن میں نثر کی لفظیات پر بھی غور کیا گیا۔ اگنی پران ۵ (अग्नि–पुराण) اور ساہتیہ درپن ۶ (साहित्य–दर्पण) میں یہ واضح کیا گیا ہے کہ نثر کی زبان عام زبان سے بہتر ہوتی ہے۔ یہ صورت حال اوصاف (गुण) یعنی فصاحت اور بلاغت وغیرہ کی موجودگی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ اوصاف ہی رس کی نمو پذیری میں معاون ہوتے ہیں۔ آچاریوں نے اس ضمن میں یہ اصول واضح کیا کہ نثر اور شاعری پر کرُن رس करूण रस اور ویوگ رس (वियोग रस) کے استعمال کے ضمن میں نثر اور شاعری کی لفظیات میں لازمی طور پر فرق ہو جائے گا۔ نثری شاعری کے لئے تین اسلوب اس طرح معرض وجود میں آئے، اوّل طویل ایجاز والا اسلوب (दीर्घ–समासा–संघटना) دویم مختصر ایجاز والا اسلوب (अल्प–समासा संघटना) اور غیر ایجاز والا اسلوب (असमासा–संघटना)۔ اس ضمن میں آچاریہ آنندوردھن نے دھونیالوک (ध्वन्या लोक) میں یہ واضح کیا ہے کہ اصناف شاعری کے اعتبار سے اسلوب کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ نثری شاعری سے متعلق آکھیایکا (आख्यायिका) اور کتھا (कथा) میں طویل ایجاز (दीर्घ–समासा) اور وسطی ایجاز (मध्य–समासा) کا استعمال کیا

جاتا ہے، اصل متن یوں ہے۔

आख्यायिकायान्तु भूम्ना मध्यसमासा, दीर्घसमासे एवं संघटने

دھونیالوک ۳/۸

آنندوردھن کے بعد بھٹو وبھٹ (भट्टोदभट्ट) نے نثری شاعری کے ضمن میں اسلوب کے تعین کے لئے نثری شاعری میں استعمال کی جانے والی تجنیس کی روشنی میں تین ورتیوں ے (वृत्तियों) کا ذکر کیا ہے، جن کے نام ہیں، پرُشا (परूषा) اُپ ناگرِکا (उपनागरिका) اور گرامیا (ग्राम्या) ان تینوں کی خصوصیات کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔[۸]

آچاریہ وامن نے اسلوب کے نقطۂ نظر سے تین اسالیب [۹] (रीति) پر روشنی ڈالی ہے، یعنی ویدربھی (वैदर्भी)، گوڑی (गौड़ी) اور پانچالی (पांचाली) ان تینوں اسالیب کا تعلق انھوں نے اسلوب سے متعلق وصف (गुण) شیرینی (माधुर्य) سے جوڑا ہے، چونکہ اوصاف کے اظہار میں لفظ (पद) اور حرف (वर्ण) دونوں کی اہمیت ہے، اس لئے وامن (वामन) کی ریت (रीति) میں سنگھٹنا یعنی ساخت اور ورِت (वृत्ति) دونوں شامل ہو جاتی ہیں۔ واضح رہے کہ وامن کے تینوں اسالیب جگہوں سے تعلق رکھتے ہیں جیسے ہمارے یہاں اُردو میں دلّی، لکھنو اور حیدرآباد کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ بہرحال شاعری کی اقسام میں موضوع اور موزونیت (औचित्य) کے مطابق اسلوب کا تعین کیا گیا۔ اس لئے نثر میں بھی شاعر یا تخلیق کار اپنا اسلوب متعین کرتا ہے جہاں رس حاوی ہونا چاہئے وہاں شاعر غیر ایجاز آمیز (असमासा) اور وسطی ایجاز آمیز (मध्य–समासा) اسلوب کو اپناتا ہے۔ آکھیایکا (आख्यायिका) میں زیادہ تر وسطی ایجاز آمیز (मध्य–समासा) اور طویل ایجاز آمیز اسلوب سے کام لیا جاتا ہے، سبب یہ ہے کہ ان مشکل (विकट) اسالیب میں حسن کاری اور دلآویزی آجاتی ہے۔

ان اسالیب میں پانچالی (पांचाली) اسلوب، نثری شاعری کے لئے مناسب مانا گیا ہے، اس میں ضرورت کے مطابق ویدربھی (वैदर्भी) اور گوڑی (गौड़ी) کو بھی شامل کیا گیا۔

آچاریہ وامن نے نثر کی لفظیات کے حوالے سے تین طرح کی نثر کا ذکر کیا ہے، اوّل ورت گندھ

(वृत्ति–गन्धि) دوئم چورڑک (चूर्णक) اور سوئم اُتکلِکا۔ ان سب میں چورڑک (चूर्णक) کی تعریف آنندوردھن (आनन्द वर्धन) اور وشوناتھ (विश्वनाथ) نے کی ہے۔ ان آچاریوں کے خیالات کی روشنی میں چورڑک (चूर्णक) نثر کی وہ قسم ہے جس میں جذبات اور خیالات کو مختصر ایجاز کے ذریعہ لطیف لفظیات کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے۔ چورڑک نثر کو ویدربھی (वैदर्भी) اسلوب کے لئے مناسب مانا جاتا تھا۔ ایجاز آفریں اسلوب میں صوتی آہنگ کو موسیقی آمیز بنانے کیلئے تجنیس کی مختلف اقسام کو استعمال کیا جاتا تھا۔

اُتکلِکا (उत्कलिका) نثر میں طویل ایجاز کا استعمال، بلاغت آمیز پُرشکوہ لفظیات کے ساتھ کیا جاتا تھا۔ بیان میں روانی اور برجستگی کے ساتھ ہی منظر کشی میں مختلف استعاروں (रूपकों) کا استعمال ہوتا تھا۔ شاعر افعال سے خالی مختلف جملوں میں ایک منتخب لفظ (पद) کے شگوفے کھلاتا تھا، یہ لفظی شگوفے (पद–गुच्छ) جتنے زیادہ متناسب ہوتے تھے، اتنی ہی شفاف نثر ہوتی تھی۔ طویل ایجاز (दीर्घ–समास) سے جملے زیادہ طویل ہوجاتے ہیں، جس سے کتھا (قصہ) پر برا اثر پڑتا ہے۔ اس لئے کہا گیا کہ جس طرح چتر کاویہ (चित्र–काव्य) میں صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت دینے سے اس پر بُرا اثر پڑتا ہے اسی طرح اُتکلِکا نثر سے کتھا میں پیدا ہونے والے رس پر برا اثر پڑتا ہے اس لئے کہا گیا کہ نثر محض کیلئے اُتکلیکا مناسب ہے لیکن نثری شاعری کے لئے یہ مناسب نہیں ہے کیوں کہ نثری شاعری میں رس کی موجودگی کو بہت اہمیت دی جاتی تھی۔

وِرِتِ گندھ (वृत्तिगन्धि) میں ہر جملے میں شیرینی (माधुर्य) کو زیادہ اہمیت دی جاتی تھی اس نثر میں تحریر کے درمیان میں وقفے سے اشعار بھی اس چابک دستی سے پروئے جاتے تھے کہ نثر میں اور زیادہ برجستگی اور روانی آجاتی تھی، اس نثر میں چھوٹے چھوٹے جملے استعمال کئے جاتے تھے اور موسیقی آمیز صوتی آہنگ کے لئے تجنیس کو بھی شامل کیا جاتا تھا۔ بہر حال سنسکرت کی نثری شاعری میں سب سے اہم عنصر ایجاز رہتا تھا، جس کے لئے سُبندھ، دنڈی اور بانڑ بھٹ نے ایسے تجربے کئے اور اپنی بے پناہ صلاحیت کے ایسے مظاہرے کئے کہ طبیعت عش عش کر اٹھتی ہے، بہر کیف اگر ایجاز کا استعمال تناسب سے زیادہ کیا جائے تو شاعری مجروح ہوتی ہے اس لئے ایجاز کا

متناسب استعمال نثری شاعری میں کیا گیا اور خوب کیا گیا، چونکہ سنسکرت کی نثری شاعری میں بانڑ بھٹ بے مثال ہیں، اس لئے نثری شاعری پر شعریاتی نقطۂ نظر سے ان کے کیا خیالات ہیں؟ جاننا ضروری ہے۔ بانڑ بھٹ نے اپنی ''کادمبری'' اور ''ہرش چرت'' کے ذریعہ نثری شاعری کا جو نمونہ پیش کیا ہے اس کے ضمن میں بانڑ بھٹ نے خود نثری شاعری کی خصوصیات کو بیان کیا ہے۔ یہ خیالات ''ہرش چرت'' کے دیباچے اور ''کادمبری'' کے باب اوّل ''منگلا چرنم'' میں دستیاب ہیں۔ اجمالاً ان سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ آکھیایکا (आख्यायिका) اور کتھا (कथा) دونوں کی تخلیق میں شاعری کی تخلیق کی بہ نسبت زیادہ محنتِ شاقّہ کی ضرورت ہوتی ہے، جس کے لئے صلاحیت (प्रतिमा) علمی استعداد (व्युत्पत्ति) اور مشق (अभ्यास) تین چیزیں درکار ہوتی ہیں، بانڑ بھٹ کے خیالات اس طرح ہیں:۔

۱۔ شے کی جدّت یعنی تاریخی کردار یا واقعہ کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اس میں تازگی اور کشش در آئے۔ اس خصوصیت کو بانڑ بھٹ سکھ پربودھ (सुख–प्रबोध) کہتے ہیں۔

۲۔ اسلوب ایسا اختیار کیا جائے جس سے کہ فصاحت اور بلاغت مجروح نہ ہونے پائے۔ نثر اتنی شفاف ہو کہ آسانی سے اس کی ترسیل ہو جائے اس نثر میں بیان، کردار، واقعات کا تسلسل، فضا آفرینی اور جذبات نگاری وغیرہ سبھی عناصر باہمی طور پر مربوط ہونے چاہئے، بانڑ بھٹ کے اپنے الفاظ یوں ہیں:

नवोऽर्थः जातिर्ग्राम्या श्लेषोऽक्लिष्टः स्फुटो रसः

विकटाक्षरबन्धश्च कृत्स्नमेकत्र दुष्करम्

نئے معانی یعنی تاریخ یا عوامی زندگی سے اٹھائے گئے کرداروں اور واقعات کو لے کر ان میں ایسے اوصاف، علامتوں، کنایوں اور خصوصیات کو اس طرح سجانا کہ وہ کردار اور واقعات پھولوں کے تبسّم کی طرح خوشبو، رنگ اور لطافت کے سبب تازگی سے بھرے ہوئے ہوں۔ وہ کردار اور واقعات اتنے پُر کشش ہو جائیں کہ قاری ان کی طرف متوجہ ہونے کیلئے مجبور ہو جائے، آکھیایکا اور کتھا میں تجسّس لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ بانڑ بھٹ دیہی الفاظ (ग्राम्या) سے اجتناب

برتنے کو بھی کہتے ہیں، ایہام گوئی (श्लेष) کا استعمال بقدر ضرورت ہونا چاہیئے کیونکہ اس کی موجودگی وہیں تک مناسب ہے جہاں تک رس مجروح نہ ہو۔ ان اصولوں کی روشنی میں آنند وردھن نے بہترین شاعری کے ضمن میں بانڑ بھٹ کی ''کادمبری'' کا حوالہ دیتے ہوئے اور جگہ جگہ اس کے اقتباسات کو پیش کرتے ہوئے بانڑ بھٹ کو خراج پیش کیا ہے۔ حالانکہ سنسکرت کے مغربی علماء خصوصاً کیتھ، پیٹرسن اور ویبر نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ بانڑ بھٹ اپنی نثر کو صنائع بدائع اور اوصاف سے سجانے میں اتنا منہمک ہو جاتے ہیں کہ ان کی نثر، نثر کی فطری روانی کو کھو دیتی ہے لیکن ان علماء نے اس نکتے پر غور نہیں کیا کہ بانڑ بھٹ نے مقامی طور پر جن اصولوں کو نثری شاعری کے لئے اپنی کادمبری میں برتا ہے وہ اپنے آپ میں ایک خوبصورت معیار اور نمونہ قائم کرنے میں بہت کامیاب ہوئے ہیں اس لئے اسے مغربی آئینے میں دیکھنا مناسب نہیں ہے۔ بانڑ بھٹ نے لفظیات کا انتخاب، ہیئت، جملے کی ساخت، صرف ونحو کی عام مستعمل روایات خصوصاً صفات، تشبیہ، استعارہ، شاعرانہ خیال آفرینی (उत्प्रेक्षा) ایجاز بیانی، ایہام گوئی اور مبالغہ وغیرہ کا ایک ایسا خوبصورت آمیزہ تیار کیا جو اپنی مثال آپ ہے۔

سنسکرت زبان کی کم الفاظ میں زیادہ مفاہیم کو ادا کرنے کی خصوصیت، صوتی آہنگ کی رنگارنگی اور لفظی موسیقی پیدا کرنے کی صلاحیت کو بانڑ بھٹ نے ایک خوبصورت اظہار عطا کیا، مکالموں میں لطافت کی آمیزش ایک بہت مشکل فن ہے لیکن بانڑ بھٹ نے اسے کر دکھایا ہے اور ''کادمبری'' نیز ''ہرش چرت'' میں متعدد مقامات پر جہاں پُنڈریک (पुंडरीक)، کپنجل (कपिंजल)، مالتی (मालती) اور سرسوتی (सरस्वती) کے مکالمے ہیں وہاں ہمیں جذبات نگاری کی بہت خوبصورت مثالیں بھی ملتی ہیں۔ مغربی علماء نے اس کے بعد بھی بانڑ بھٹ کی نثر میں جو خامیاں نکالی ہیں، وہ ان کے ذہنی تحفظ کا ثمر ہیں۔ ڈاکٹر کے کرشن مورتی !! پیٹرسن کا قول یوں نقل کرتے ہیں:

''کادمبری میں ایسے متعدد مقامات ہیں کہ اگر لغوی معنی کے ساتھ ان کی تفہیم کی کوشش کی جائے تو وہ بہت پیچیدہ اور ادق لگتے ہیں جب کہ حقیقت

یہ ہے کہ ان کے متوقع پوشیدہ معانی کا کسی بھی قاری کے لئے گرفت میں لینا بہت مشکل کام ہے۔ ذو معنیین کا استعمال اس کی فطری تفہیم کیلئے ضروری ہے حالانکہ یہ تجربہ بھی ادبی معیار کیلئے نقصان دہ ہے ....
الفاظ کے فطری معانی کو پانا دشوار ہو جاتا ہے اور شرح کے بغیر کوئی بھی قاری متوقع معانی کو گرفت میں نہیں لے سکتا۔"

ڈاکٹر کرشن مورتی اسی طرح ویبر کی رائے یوں نقل کرتے ہیں:

"........فعل، دوسرے، تیسرے اور چھٹے ورق پر آتا ہے اور اس درمیان صفات سے ہی سارے اوراق بھرے ہوئے ہیں، یہی نہیں یہ صفات ایک سے زیادہ سطور میں پھیلے ہوئے ایجاز کی شکل میں استعمال ہوئی ہیں، مختصراً بانڑبھٹ کی نثر ایک ایسے ہندوستانی جنگل کی طرح ہے جس میں جھاڑیوں (طویل بیان) کے سبب آگے بڑھنا ممکن نہیں ہے، اس میں آگے تبھی بڑھنا ممکن ہے جب ان جھاڑیوں کو قاری خود کاٹے۔ اس کے باوجود اسے جنگلی جانوروں کی دنیا میں رہنا ہوگا جو اجنبی الفاظ کی شکل میں اسے ہمیشہ ڈراتے رہیں گے۔"

پیٹرسن اور ویبر کے ان خیالات پر کے۔ کرشن مورتی اپنا تبصرہ یوں کرتے ہیں:

"یہ سوال فرد کی دلچسپی، زبان پر اس کی گرفت، اس کے احساس اور اس کی پوری صلاحیت پر منحصر ہے۔ پیٹرسن اور ویبر میں اتنا صبر و تحمل نہیں دکھائی دیتا کہ وہ کلاسیکی فنکار کے لئے متوقع کل کو پوری ہمدردی کے ساتھ پرکھ سکیں، یہ پرکھ ہے روزمرہ کی زندگی کے شخصی تجربات سے الگ صرف اور صرف ادراک جمال کو حاصل کرنیکا ہدف"۔

اس ضمن میں کے۔ کرشن مورتی، ایڈسن اور ٹیگور کے خیالات کو بھی پیش کرتے ہیں۔

ایڈسن لکھتے ہیں کہ:۔

"کلام کی ایک قسم وہ بھی ہے کہ جہاں شاعر، فطرت کو نظر انداز کر دیتا ہے اور

اور وہ اپنے قاری کی تخیلی استعداد کو ایسے کرداروں اور واقعات کیطرف لے جاتا ہے جن کا دراصل کوئی وجود ہی نہیں رہتا، یہ اور بات ہے کہ وہ انھیں کا سہارا لیتا ہے۔ یہ کردار ہیں پریاں، چڑیلیں، جادوگر، راکشش اور روحیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریوں کی کہانیوں والا اسلوب بہت دشوار ہے اس کے لئے شاعر اپنی خواہش کے مطابق تخیل کی پروازیں بھرتا ہے کیونکہ ایسی تخلیق کے کوئی طے شدہ خد وخال نہیں ہوتے اور اسے شاعر خود اپنی صلاحیت سے خلق کرتا ہے، ایسی تخلیق کے لئے انوکھے خیال کی ضرورت ہوتی ہے۔ایک مخصوص قوتِ متخیلہ کی ضرورت ہوتی ہے جو حالانکہ کذب پر مبنی ہوتی ہے مگر کامیاب ہوتی ہے۔اس کے علاوہ اسے لوک قصوں کا بھی علم ہونا چاہئے ....اسے ہمارے ذہنی تحفظات کا بھی علم ہونا چاہئے ....ایسی باتیں قاری کو ہنساتی ہیں......خشک فلسفے میں دلچسپی رکھنے والے افراد تخیل پر اعتراض کرتے ہیں اس لئے ہم جان سکتے ہیں کہ شاعری کتنے پیرایوں سے تخیل کا اظہار کرسکتی ہے، نہ صرف یہ کہ پوری فطرت ہی یا پوری کائنات ہی اس کا میدانِ عمل ہے بلکہ شاعری اپنے لئے نئے جہانوں کی بھی تخلیق کرتی ہے، یہ ایسے افراد سے بھی متعارف کراتی ہے جن کا وجود ہی نہیں ہوتا۔"

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کے۔کرشن مورتی کہتے ہیں کہ:۔

ایڈسن نے جس عنصر کو "انوکھے خیال" کا نام دیا ہے یہ عنصر آچاریہ کنتک (कुंतक) کے یہاں وکروکت (वकोक्ति) یعنی پیچیدہ اظہار، آچاریہ آنند وردھن (आचार्य आनन्द वर्धन) کے یہاں دھوَنِ (ध्वनि) یعنی صوت ہے۔

دونوں دانشور یہ مانتے ہیں کہ:۔

معنی کی دلآویزی رس سے آتی ہے۔ان کا متوازن اور فنکارانہ استعمال ہی شاعر کی

کامیابی کا ضامن ہے، اور بانڑ بھٹ اس حوالے سے کامیاب ترین شاعر ہیں۔

اسی طرح کے، کرشن مورتی، ٹیگور کا اقتباس "پراچین ساہتیہ" (प्राचीन–साहित्य) سے یوں نقل کرتے ہیں:

"سنسکرت زبان میں صوتیات کا ایک قیمتی نظام ہے، اس کے فنکارانہ استعمال میں ایک انوکھی کشش مستور ہے.........اس میں صوتی تنوع اتنا طلسمی ہے کہ کوئی بھی عالم فاضل شاعر اپنے قارئین کو متاثر کرنے کے لئے اس کے فنکارانہ اظہار کے لئے خود کو روک نہیں سکتا، اس لئے جہاں مختصر صنف کو اپناتا ہے وہاں بھی زبان کے طلسمی پیرایہ کی تلاش کا لالچ ختم نہیں ہو سکتا.........یہ حقیقت ہے کہ مور کے پروں سے بنے ہوئے پنکھے کی ہوا کافی نہیں ہوتی پھر بھی شاہی درباروں میں ان کا استعمال زیب و زینت کے لئے کیا جاتا ہے ان کا ہونا صرف ایک بہانہ ہے۔ شاہی درباروں کیلئے لکھی گئی تخلیقات بھی اس دلیل کے زیر اثر لکھی گئی ہیں، ان کا مقصد کہانی کہنا نہیں ہے بلکہ دربار شاہی میں موجود علماء اور فضلاء کی محفل میں پر شکوہ لفظیات، پر کشش تشبیہات اور بے بدل صلاحیت کا مظاہرہ کرنا ہے۔ سنسکرت میں اس طرح کے مظاہرے کی بہترین مثال کا دمبری ہے ....عام طور پر نثر روز مرہ کی ترسیل کا ذریعہ ہوتی ہے۔ اس کا استعمال عام طور پر منطق اور تاریخی رومانس کیلئے ہوتا ہے اسلئے اس میں زیب و زینت کا سامان نہیں ہوتا ہے۔ اس کی لفظیات میں اکثر صنائع بدائع نہیں ہوتے لیکن بدقسمتی سے سنسکرت کی نثر، نثر کے فطری پیرایہ کی طرف راغب نہیں رہی، یہی سبب ہے کہ کہیں کہیں یہ بہت زیادہ سجی ہوئی رہتی ہے۔ ایک موٹی رقاصہ کیطرح وہ بھی جگہ جگہ پھولی ہوئی رہتی ہے.........عظیم علماء کو اسے پالکی میں بٹھا کر اور اپنے شانوں پر ڈھو کر لے جانا پڑتا ہے۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، اگر اس میں روانی نہیں ہے۔ اس کا بھرم کیلئے صنائع

بدائع سے چمکنا بھر کافی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بانڑ بھٹ جب کوئی کتھا کہنا چاہتے ہیں تو اس کے لئے وہ عجلت نہیں کرتے اور اس طرح عظیم سنسکرت زبان کے عام معیار کو مجروح کر دیتے ہیں۔ لاؤ لشکر کے ساتھ کسی شہنشاہ کے ست سفر کیطرح انھوں نے اس کیساتھ برتاؤ کیا ہے یہاں تک کہ کہانی کی اہمیت کمزور ہو جاتی ہے اور کہانی کسی شہنشاہ کے عقب میں چتر بردار کی طرح دھیرے دھیرے چلنے لگتی ہے۔ کتھا کے سبب زبان کے شکوہ کو قدرے توانائی ملتی ہے اسی کے نتیجے میں اس کی طرف کچھ توجہ دی گئی ہے۔"

ظاہر ہے کہ حالانکہ ٹیگور نے کادمبری کی کتھا کے محاسبہ میں اپنے انقباض کا بھی اظہار کیا ہے لیکن اس تخلیق میں موجود مختلف مقامات کے حوالے سے اپنی لطیف نگاہ سے بھی کام لیا ہے، اس لئے ان کی رائے کو سمجھنے کیلیۓ ان مختصر مگر خوبصورت حصّوں کو یاد رکھنا ہوگا جو بانڑ بھٹ کی تخلیق میں جگہ جگہ موجود ہیں۔ مغربی علماء کی نظر ان پر نہیں پڑی ہے، ٹیگور "پراچین ساہتیہ" (प्राचीन—साहित्य) میں رقم طراز ہیں:

"کادمبری کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس کے مختلف لفظی مرقعوں میں بھی اپنی الگ زندگی ہے یہ ایک سانچے سے نکلے ہوئے سکّوں کی طرح نہیں ہیں ان میں لائق تعریف تنوع ہے اس لئے بانڑ بھٹ کے قاری سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ اس کا احساس تخیل آمیز ہو، اس میں ٹھہر ٹھہر کر پڑھنے کی صبر آزما عادت اور تحمل کی صلاحیت ہو تا کہ تخلیق کے ہر حصّے کو پڑھنے میں مکمل حظ اٹھا سکے۔ بانڑ بھٹ کی تخلیق میں پری کتھا اور کلاسیکی صلاحیت شانہ بہ شانہ موجود ہیں۔ ان کی نگاہ مقدر اور روایت دونوں پر ٹھہری ہوئی ہے، ان کے فن میں گہرے انسانی جذبات اور خواہشات ایک ساتھ موجود ہیں، ان کے فن پارے ہیئتی اعتبار سے لفظ، معنی، صنائع بدائع اوصاف اور اسلوب وغیرہ کے الگ الگ رس سے ایک ایسے آمیزہ کی شکل اختیار کر گئے ہیں جو اپنی مثال آپ ہیں۔"

اس طرح واضح ہوا کہ سنسکرت کی نثری شاعری کو بھی خالص شاعری کی طرح قبول عام حاصل ہوا، یہ ایک ایسی نثر تھی جو سنسکرت شاعری پر اس لئے سبقت لے گئی کیونکہ اس کی تخلیق بہت فنکاری اور ایک عالمانہ شان کے ساتھ کی گئی۔ اس کا ایک معیار قائم کیا گیا اور ان معیارات کی روشنی میں ہی اس کے اصولہائے نقد بھی مرتب ہوئے۔

آج اردو میں جو نثری شاعری ہو رہی ہے، ظاہر ہے کہ اس کا تعلق اس نثری نظم سے ہے جو مغرب سے مشرق کی زبانوں میں داخل ہوئی۔ پھر بھی ہماری داستانوں خصوصاً طلسم ہوش ربا میں جہاں جہاں مقفیٰ اور مسجع نثر ملتی ہے وہ سنسکرت کی نثری شاعری سے ایک حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ قارئین کی دلچسپی کے لئے ایک اقتباس پیش کرتا ہوں۔

> ''خلاصہ یہ کہ اس سامان نمایاں اور تجمل بیکراں سے ملکہ روانہ ہوئی اور بعد کچھ عرصے کے ایک دشتِ پر فضا میں پہنچی کہ ہوا وہاں کی ہوائے روضۂ رضوان دل سے مٹاتی تھی۔ مسیحا نفسی کر کے دلہائے مردہ کو جلاتی تھی، سبزہ برنگ سبز بختانِ دہر چین سے پاؤں پھیلا کے سوتا تھا، گلہائے خود رو سے دشت نگار خانہ چین معلوم ہوتا تھا، برگِ گل ہمشکل زبان تھے، یہ ظاہر ہوتا تھا کہ گلرخانِ دہر اس بہار کے شوق دید میں خاک میں مل کر زبان بتوصیف بوستان کھولے ہیں۔ نرگستان تھا یا خفتگانِ خاک آنکھیں کھولے سیر دیکھتے ہیں۔ طائرانِ خوش نوا مثل خضر کے لباسِ زمردیں پہنے ہر سمت پر ان قمریان سرِ لب جوئبار پر مثل واعظ کے بر سرِ منبر شان کدِ یور حقیقی میں خطبہ خوان، کسی جا شمشاد لالے پر اکڑتا، کہیں غنچہ درازیٔ قامتِ شمشاد پر ہنستا تھا، کسی جگہ لالہ پیالہ دکھا کر نرگسِ مست کو لچاتا تھا، کہیں برگِ سوسن زبان حال و مقال سے باتیں سناتا تھا دشت پر روحِ قیس نثار تھی غرض طرفہ بہار تھی۔''
>
> (طلسم ہوش رُبا، جلد اوّل۔ ص ۸۴۷)

یہ رنگینیٔ نثر جو اپنے آپ میں شعری پیرایہ لئے ہوئے ہے ہماری کلاسیکی نثری تصانیف میں دستیاب ہے بعدہٗ جدید نثر نگاروں میں خصوصاً مولانا آزاد کی نثر بھی اس لائق ہے کہ اس کا

محاسبہ اس نقطۂ نظر سے کیا جائے جبکہ ہمارے خود ساختہ نام نہاد پڑھے لکھے نقاد آج کی نثر کے آئینے میں اسے کمتر مانتے ہیں۔ بہر کیف عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ سنسکرت کی نثری شاعری کا براہ راست اثر اردو کی اس نثر پر نہیں پڑا جس کا ایک اقتباس میں نے پیش کیا ہے لیکن فارسی اور سنسکرت کے شعرأ اور ادباء ہندوستان کے مسلم فرمانرواؤں کے درباروں میں باہمی افہام و تفہیم کے ذریعہ ایک دوسرے کی تخلیقی سرگرمیوں پر ضرور اثر انداز ہوتے رہتے تھے۔ اس لئے نثر کی یہ شعری دلآویزی فارسی سے ہوتی ہوئی اردو میں در آئی۔ آج جو نثری نظم ہمارے یہاں اردو میں رائج ہے اس کا ۹۵ فیصد حصہ اخباری اور ٹریش ہے۔ اس میں وہ تجربے بہت کم کئے گئے ہیں جن سے نثری نظم کو اعتبار حاصل ہوتا۔ بہر حال ہمارے یہاں ہندوستان میں صلاح الدین پرویز پہلا شاعر ہے جس نے اپنی نثری نظموں میں ایک فنکارانہ رنگینی اور داخلی آہنگ کو اعتبار بخشا ہے۔ ان کی نثری نظمیں واقعی اس قبیل کی ہیں کہ ان کی روشنی میں اردو کی نثری نظم کے اصولہائے نقد مرتب کئے جائیں۔ بات یہ ہے کہ مغرب کی اندھی تقلید سے بات نہیں بنے گی۔ نثری نظم کا ایک معیار اردو کی روایات، اسطور اور یہاں کی مٹی کی خوشبو کی آمیزش کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا، صلاح الدین پرویز کی نثری شاعری اس نہج سے ایک ماڈل کی شکل اختیار کر گئی ہے کیونکہ انھوں نے اردو تہذیب کے سامی، ایرانی اور آریائی تینوں عناصر کا ایک حسین آمیزہ اپنی نثری شاعری میں بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ دوسرے اردو شعراء ان کے اسلوب کی نقل کریں لیکن اتنا ضرور ہے کہ انھیں اسی طرح کی فنی مہارت اور اپنی روایات کی پاسداری کرتے ہوئے نثری شاعری خلق کرنا پڑے گی اور تبھی وہ اعتبار حاصل کرسکیں گے۔ اس ضمن میں زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، گلزار، افتخار امام صدیقی، شفیق فاطمہ شعریٰ، عبدالاحد ساز، علی ظہیر، جینت پرمار، عذرا پروین اور شبنم عشائی وغیرہ کی کاوشیں بھی قابلِ توجہ ہیں۔ فکشن کے دو نام مشرف عالم ذوقی اور غضنفر بھی اپنی صلاحیتوں کے پیشِ نظر اس میدان میں سرخروئی حاصل کرتے ہوئے نثری شاعری کے اصولہائے نقد کیلئے زمین ہموار کرسکتے ہیں۔

☆☆☆

حواشی:

۱۔صحیح تلفظ یہی ہے۔کالیداس غلط ہے۔

۲۔بھنگی،خاکروب

۳۔جاتکوں کی کہانیاں حضرت عیسٰی سے پانچ صدی قبل سے لیکر دوسری صدیعیسوی تک لکھی گئیں۔ جاتک سے مراد ہے پیدائش سے متعلق کہانیاں۔ان میں گوتم بدھ کے کئی جنموں کی کہانیاں ہیں جو سبق آموز ہیں۔اسی لئے انھیں ناصحانہ قصے (Didactic Tales) بھی کہاجاتا ہے۔

۴۔دھونیالوک ۷؍۳۔

۵۔اس کی تصنیف علماء کی ایک جماعت نے کی تھی۔

۶۔آچاریہ وشنوناتھ کی تصنیف

۷۔ایسے اشلوک جن میں کسی نظریے کو بیان کیا جاتا ہے،وِرِتّ کہلاتے ہیں،برخلاف اس کے سوتر میں کسی نظریہ کو اختصاراور اجمال کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔

۸۔کاویالنکارسارسنگرہ

۹۔کاویالکارسوتر

۱۰۔آکھیایکا سے مراد ہے تاریخی واقعات کو فنکارانہ طریقے سے پیش کرنا،سنسکرت میں صرف ایک آکھیایکا دستیاب ہے،وہ ہے بانڑبھٹ کی ''ہرش چرت''۔کتھامیں تخیل کے زور پر کرداروں اور واقعات کو بُنا جاتا ہے،آج کے افسانے اورناول اسی قبیل میں آتے ہیں۔

۱۱۔بانڑبھٹ۔کے کرشن مورتی

مصادر

۱۔بانڑبھٹ .... کے۔کرشن مورتی   ۲۔کادمبری .... بانڑبھٹ

۳۔ہرش چرت......... بانڑبھٹ

۴۔بانڑبھٹ کا ساہتیک انوشیلن.........ڈاکٹرامرناتھ پانڈے

۵۔بانڑبھٹ کی آتم کتھا.....ڈاکٹرہزاری پرسادودیدی

۶۔دھونیالوک......آنندوردھن   ۷۔وَکروکتِ جیوِتم۔کنتک

سنسکرت شاعری میں مناظرِ فطرت

یہ ایک حقیقت ہے کہ شاعر اپنے شعور کے حسن میں پختہ یقین رکھنے کے سبب ہی ظاہری مظاہر کے مادی حسن کو بھی خود اپنے ہی باطنی حسن سے ہم آغوش کر لیتا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ احساسِ حسن کے شانہ بہ شانہ حسن کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ اس کے جذبہ اور تخیل کے امتزاج سے ہی احساسِ حسن اور تخلیق کے امتزاجی عمل کی نمو پزیری ہوتی ہے۔ وہ مظاہرِ فطرت کے حسن میں باطنی حسن کا اظہار پا کر بحر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ اسے جہانِ فطرت سے گہرا علاقہ ہوتا ہے۔ سبب یہ ہے کہ اس میں اپنی باطنی دنیا کی نرمی، وسعت، لامحدودیت، مہربانی، لطف، رحم، پاکیزگی اور محبت وغیرہ میں سے ایک یا زیادہ شکلوں کا اظہار ملتا ہے۔ پہاڑوں اور سمندروں کی وسعت کے مناظر میں غرق ہو کر وہ خود کی وسعت اور لامحدودیت کو محسوس کرتا ہے۔ کڑی دھوپ میں پسینے میں ڈوبی ہوئی کسان خواتین کے اوپر سایہ کرنے والے مہربان بادلوں میں اسے اپنے ہی رحم آمیز احساس کا پرتو دکھائی دیتا ہے۔ لامحدود آسمان میں آزادانہ اڑنے والے پرندے میں اسے اپنا ہی آزاد شعور اڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جوش کی تندی کے سبب وہ باشعور اور غیر شعور والے عناصر میں کوئی فرق نہیں محسوس کرتا۔ یہی سبب ہے کہ اس کا باطنی شعور اپنے ہی جذبے کے حسن اور شائستگی کے حسن سے باشعور اور غیر شعور والے عناصر کو رنگ کر انہیں بھی احساس آمیز اور شائستہ بنا دیتا ہے۔ کئی بار وہ اپنے حسن آمیز تخیل کی بنیاد پر ہی حیرت ناک حسین جہانوں کی تخلیق کرتا ہے۔ لیکن جب وہ دفعتاً ہی کسی ماورائی، عظیم، بے پناہ حسین، بے پناہ قوتوں والی شے، جاندار یا شے مثال کے طور پر آتش فشاں، لامحدود سمندر، برق پاشی، برف پوش پہاڑی سلسلے، پھیلے ہوئے عظیم آبشار، خوفناک آندھی اور شہاب ثاقب کا مسلسل ٹوٹنا وغیرہ کو دیکھتا ہے تو اس کے عقلی حواس دم بخود

ہو جاتے ہیں۔ وہ ان کے ماورائی حسن، لامحدود وسعتوں اور تیز رفتار سے حیرت زدہ ہو کر ان کے سمجھ میں نہ آنے والے رازہائے سر بستہ میں کھو جاتا ہے اور اس صورت حال میں اس کے تخیل کو بے پناہ انبساط حاصل ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ محرک اساسی کے حد درجہ پراسرار اور گرفت میں نہ آنے پر تخیل پر ضرب پڑتی ہے اور شاعر کو اپنے حدود کا ادراک ہوتے ہی محرک اساسی کے لئے خوف اور عقیدت کا جذبہ شاعر میں طلوع ہوتا ہے۔ یہاں عام حسن کے عناصر اور پُر ہیبت نیز پر جلال عناصر کو دیکھ کر پیدا ہونے والے احساس کے درمیان موجود فرق کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ عام حسن کو دیکھ کر حاصل ہونے انبساط میں حسن کی باطنی اور ظاہری خوبصورتی کے وصف کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے جب کہ پر ہیبت اور پر جلال اشیاء کو دیکھ کر پیدا ہونے والا انبساط، محرک اساسی کے وصف اور اس کی ہیبت کی ماورائیت اور لامحدودیت پر منحصر ہوتا ہے۔ حسن میں ناظر یعنی شاعر کی قوت انجذاب کی تسکین سے اسے فائدہ پہنچتا ہے، عام حسن میں خود تسکینی کا ہی جذبہ کارفرما رہتا ہے لیکن پر ہیبت اور پر جلال عناصر کے ضمن میں اس کے ساتھ خوف، حیرت اور انبساط کے جذبات بھی شامل رہتے ہیں۔ فطرت کے مظاہر کے پر ہیبت اور پر جلال عناصر میں پھیلے ہوئے لامحدود حسن سے متاثر ہو کر وہ فطرتاً ان حسین عناصر کے خالق کی موجودگی کو بھی محسوس کرنے لگتا ہے اس ضمن میں برٹرانڈ رسل (Bertrand Russel) فرماتے ہیں: ۱؎

> All who are capable of absorption in an inward passion, must have experienced at times the strange feeling of unreality in common objects, the loss of contact with daily things, in which the solidity of the outer world is lost, and the soul seems, in utter loneliness, to bring forth of its own depths, a mad dance of phantastic phantoms.

Mysticism and logic and other essays- P -89 ۱؎

ظاہر ہوا کہ شاعر اپنے ان محسوسات کو اپنی فطری صلاحیت کے سبب ایک نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اسی فطری صلاحیت کے بارے میں آچاریہ بھٹ توٹ نے فرمایا تھا کہ

"نئے نئے معانی کو ظاہر کرنے والی دانش ہی صلاحیت ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

प्रज्ञा नवनवोन्मेष शालिनी प्रतिभा मता

اس صلاحیت کا ہی کرشمہ ہے کہ ظاہری اور باطنی عناصر کو شاعر اپنی رنگ آمیزی سے اور زیادہ بالیدہ اور خوبصورت بنانے میں کامیاب ہوتا ہے وہ غیر ذی روح اشیاء کو بھی انسانی محسوسات عطا کر کے ان کی تجسیم (Personification) بھی کرتا ہے۔ اس ضمن میں آنندوردھن فرماتے ہیں کہ:۔

اچھا شاعر اپنی شاعری میں آزادانہ غیر ذی روح اشیاء کو بھی ذی روح اور ذی روح عناصر کو بھی غیر ذی روح کی شکل میں پیش کرتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

भावानचेतनानपि चेतनवच्चेतनाचेतनवत्

व्यवहारयति यथेष्टं सुकविः काव्ये स्वतन्त्रतया

دھونیالوک ۳/۴۳ کے بعد کی ورتی

ظاہر ہے کہ اپنی اس صلاحیت کے سبب شاعر مناظرِ فطرت کی عکاسی میں اپنی باطنی تخلیقی قوت کے زیر اثر اپنی طرف سے بھی بہت کچھ جوڑتا ہے۔ رگ وید کے زمانے میں باطنی آزادی اور خارجی وسعتیں شاعر یارشی کی زندگی کے دو مخصوص احساسات تھے۔ فطرت کی لامحدود وسعتوں کی فطری قربت سے رگ ویدی شعراء کی سادہ اور فطری زندگی میں فطری محسوسات پیدا ہوئے۔ فطری ماحول کی مختلف شکلوں نے احساس کے تنوع کو جنم دیا۔ فطرت کی مہربان، فائدہ منداور

خوبصورت شکلوں کی طرف رگ ویدی شعراء خود بہ خود راغب ہو گئے۔ اور فطرت کی ہیبت ناک اور پر جلال شکلوں کو انھوں نے بڑے ہی انبساط، حیرت نیز شک کی نگاہوں سے دیکھا۔ انھوں نے فطرت کی نہ سمجھ میں آنے والی خوفناک اور پر جلال شکلوں کو سمجھ میں نہ آنے والی حیرت ناک قوتوں کے ذریعہ قابو میں رکھے جانے والی محسوس کیا۔ ظاہر ہے کہ فطرت میں حیرت ناکی اور ماورائیت کا یہ اظہار ظاہری نہ ہو کر حقیقی اور فطری تھا۔ زندگی کرنے اور خودی کو وسعتوں سے ہم کنار کرنے کی آسانیوں کی فطری ضرورت نے انسان کو فطرت کی خوفناک اور ہیبت ناک نیز غیر متعارف شکلوں سے بھی صرف روحانی تعلق رکھنے کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کو اپنا دوست سرپرست' محافظ اور خیر کی فکر کرنے والی بنانے کی بھی کوشش کی۔ زندگی کے ارتقا کی اور شخصی فائدہ کی تمنا کی اسی فطری جبلت نے فطرت کے عناصر اور اس کی قوتوں کے لئے عقیدت کے جذبے اور پرستش کو بھی جنم دیا۔ اس طرح فطرت میں حیرت ناک قوتوں کا احساس اور حیرت ناک قوتوں کے لئے پرستش کا جذبہ، زندگی کی پہیلی کو سلجھانے کا فطری عمل تھا۔ جیسا کہ شکنتلا راؤ شاستری فرماتی ہیں:۔

> "..... The vivid imagination of the fresh Aryan mind recognised some mysterious unseen powers. This was essentially a corect vision, a right and prophetic intution of the human mind, towards the solution of the riddle of existence" ۱

رگ ویدی شاعر نے فطرت کی سماوی قوتوں کو اپنی ہی زندگی کے آئینہ میں دیکھا۔ یہ فطری عمل تھا۔ کیوں کہ انسانی ذہن اپنی بنیاد پر ہی اپنے سے مختلف جہان کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لئے فطرت کی حیرت ناک اور سادہ شکلوں میں ہر جگہ تجسیم کی پیروی یا انسانی جذباتیت کا اظہار دکھائی دیتا ہے۔ اس طرح جہاں ایک طرف فطرت کے حیرت ناک حسن نے انسانی ذہن کو اپنی

Aspirations from a Fresh world . P. 18 ۱

طرف کھینچا اور متحرک کیا، وہیں دوسری طرف ویدی شاعروں نے اپنی مرتعش باطنی تحریک سے خارجی شکلوں کی سرگرمیوں کو اپنی روح میں بسالیا اور اس طرح رگ ویدی اگنی (अग्नि) اندر (इन्द्र) وَرُڑ (वरुरा) سوِتا (सविता) مُرت (मरुत) اوشا (उषा) وغیرہ دیوتا فطرت کے غیر ذی روح عناصر نہ رہ کر آریوں کی زندگی کے ذی روح محسوسات سے لبریز ہیں۔ یہ اس عہد کے شعورِ حسن یا تصورِ حسن کی خارجی شکلیں ہیں۔ سوِتا صرف مشرق میں طلوع ہو کر مغرب میں غروب ہونے والا روشنی کا ایک پیکر ہی نہیں ہے بلکہ وہ سنہرے ہاتھوں والا (हिरण्य हस्त) حسین رہبر (सुनीथ) اور نہایت مہربان (सुमृलीक) بھی ہے۔ فطرت اور انسان کی یہ قربت ہی رگ ویدی زمزموں کی بنیادی خصوصیت ہے۔ رگ ویدی رچاؤں میں خیر، تمولِ حیات اور عشق و حسن کے جذبہ سے مزین انسانی قلب میں فطرت کے لئے محبت، عقیدت، پرستش، حیرت ناکی اور شبہ پیدا ہونے والی تعریف و توصیف اور قصیدہ خوانی کا ارتعاش دکھائی دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ویدی زندگی کی وسعت میں حسن اور عقیدہ کے جذبات الگ الگ نہیں دکھائی دیتے۔

ویدی زندگی میں احساسات سے الگ پیرویانہ اور روایتی مذہبی عمل اور دوسری طرح کے مصنوعی اعمال بالکل موجود نہیں تھے۔ جیسا کہ ڈاکٹر رادھا کرشنن کا موقف ہے۔

> "However, there is a freshness and simplicity and an inexplicable charm of the breath of the spring or the flower of the morning about these first efforts of the human mind to comprehend and express the mystery of the world" [1]

بہرحال اس سادہ ذہنی تہذیب کے سبب رگ ویدی شعرا حسن کی تلاش میں عام طور پر سرگرداں رہتے تھے اور وہ حسن کی تجلی ریزی کو اپنے چاروں طرف ڈھونڈ لیا کرتے تھے۔ حسن کے متلاشی ویدی شعرا صرف غیر جانب دار ناظر ہی نہیں تھے بلکہ حسن کے تخلیق کار بھی تھے۔ ان کی حسن

---

1. Indian Philosophy . Pt. 1,P.66

بار تخلیقی صلاحیت نے فطری طور پر چاروں طرف پھیلی ہوئی فطرت کو کئی طرح کے رنگ اور شکلیں عطا کیں۔ مرُتوں (मरुतों) کے ماورائی حسن کا بے مثال منظر پیش کرتے ہوئے ویدی شاعر یارشی کہتا ہے۔

> "اے مرُتو! تمہارے شانوں پر ہتھیار ہیں، پیروں میں کڑے ہیں، سینے پر سونے کے زیور ہیں، رتھوں پر تجلی ہے۔ تمہارے ہاتھوں میں نار افشاں برق کی کرنیں ہیں اور تمہارے سروں پر سنہری دستاریں ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

> अंसेषु व ऋष्टयः पत्सु खादयो वक्षः सु रुक्मा मरुतो रथे शुभः
> अग्निभ्राजसो विद्युतो गमस्त्योः शिप्राः शीर्षसु वितता हिरण्ययीः
>
> رگ وید۔ ۱۱/۵۴/۵

رگ ویدی زمزموں میں فطرت کا آزاد اور کھلا ہوا ماحول اپنے پورے حسن کے ساتھ جلوہ ریز ہے۔ اوشا (उषा) سے متعلق اشعار میں تو فطرت کے لامحدود حسن کا آبشار سینکڑوں دھاروں کے ساتھ پھوٹ نکلا ہے۔ رقاصہ کی طرح اوشا اپنی نیم برہنہ دلاویزی کو دعوتِ نظارہ دیتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور دُہی جانے والی گائے کی طرح اپنے سینے کو عریاں کر دیتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

> अधि पेशांसि वपते नृतूरिवापोर्नुते वक्ष उस्रेव वर्जहम।
> ज्योतिर्विश्स्मै भुवनाय कृण्वती गावो न ब्रजं व्युषा आवर्तमः।।
>
> رگ وید۔ ۴/۹۲/۱

یہ اوشا دائمی دوشیزہ، سفید پیرہن والی، دخترِ آسمان، زمینی دولتوں کی مالکہ اور خوشی عطا کرنے والی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

> एषा दिवो दुहिता प्रत्यदर्शि व्युच्छन्ती युवतिः शुक्रवासाः।

विश्वस्येशाना पार्थिवस्य वस्व उषो अदयेह सुभगे व्युच्छ।।

رگ وید۔ ۷/۱۱۳/۱

اوشا کا برہنہ، موج زن، نشہ آور حسن اور بھی شفاف نیز بہترین شکل میں تو وہاں ظاہر ہوا ہے جہاں شاعر نے اسے والہانہ انداز میں دیکھتے ہوئے گورے اعضاء والی اور ابھی نہائی ہوئی حسینہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

एषा शुभ्रा न तन्वो विदानोर्ध्वेव स्नाता दृशये नो स्थात।

अप द्वेषो बाधमाना तमांस्युषा दिवो दुहिता ज्योतिषागात।।

رگ وید۔ ۵/۸۰/۵

اوشا سے متعلق اشعار کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں انسانی تجسیم اور ماورائی عناصر کے باوجود بھی مناظرِ فطرت کی سادگی متاثر نہیں ہوتی بلکہ ان عناصر کی موجوگی سے فطرت کا حسن اور زیادہ نکھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

رگ وید میں مناظرِ فطرت کی جامد اور رم پذیر تصاویر ایک ساتھ موجود ہیں۔ رگ وید کی رچا (ऋचा) ۱/۱۱۳/۱ میں سورج کے غروب ہونے سے رات کی آمد اور رات کے بطن سے اوشا کی نور پاشی کی فطری تصاویر موجود ہیں۔ رگ وید کی رچا ۵/۴۷/۲ میں تیز گام، فرائض کی ادائیگی کے لئے کمر بستہ، آب حیات کے مرکز یعنی سورج تک پہنچتی ہوئی، زمین اور آسمان پر چھا جانے والی لاتعداد، ذرے ذرے میں سما جانے والی کرنوں کی تصاویر پیش کی گئی ہیں۔ ویدی شاعر رشی مرُتوں کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے برسات کے موسم کے ماحول کی جاندار تصویر یوں پیش کرتا ہے کہ:......

''گھوڑوں کی طرح سرخ رنگت والے، ایک جیسے بھائیوں والے

مرُت، توانائی سے بھرپور ہو گئے ہیں اور بارش کے ذریعہ سورج کی آنکھوں
کوڈھانپ لیتے ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

अश्वाइवेदरुषासः सबन्धवः शूराइव प्रयुधः प्रोत युयुधः
मर्या इव सुवृधो वावृधुर्नरः सूर्यस्य चक्षः प्र मिनन्ति वृष्टिभिः
رگ وید۔ ۵/۵۹/۵

ویدی شاعروں/رشیوں کی کشش کا مرکز فطرت کے مظاہر ہی رہے ہیں، انہوں نے انسانی حسن پر بہت کم لکھا ہے۔ مرُتوں کی تشبیہ خوبصورت دولہوں سے دی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اوشا کی تشبیہ خوبصورت دوشیزہ یا دلاویزی سے بھرپور حسینہ کی دی گئی ہے۔ رگ ویدی آریوں کی زندگی فطرت کی عظیم اور حیرت ناک شکلوں کی لامحدودیت اور شکوہ نیز زیادتی سے بھری ہوئی تھی۔ آج بھی فطرت کی لامحدود دنیا ہمارے سامنے موجود ہے مگر نئی ایجادات اور انسان کی سرگرمیوں کے سبب فطرت کے سارے مظاہر بری طرح متاثر ہوئے ہیں اور آلودگی کا شکار ہو چکے ہیں۔ آج فطرت کی لامحدود دنیا کا احساس اس نہج کا نہیں ہے جو ویدی عہد میں تھا۔ کیوں کہ اُس زمانے میں فطرت اور انسان کے درمیان جو تعلق تھا وہ تعاون اور جدوجہد کی شکل میں براہ راست اور بہت زیادہ قربت والا تھا۔ اس لئے رگ وید میں فطرت کے عظیم نمائندوں میں مرُت، سورج، آگ اور اوشا کی حیرت ناک شکلوں کے سبب انسان کے اندر خوف اور حیرت کے احساس موجود رہتے تھے اور زندگی کرنے کے لئے اوران کا تعاون حاصل کرنے کے لئے عقیدت اور پرستش کا جذبہ کارفرما تھا اور اسی لئے مرُت (ہواؤں اور آندھیوں کے دیوتا) سوِتا (سورج) اور وشنو وغیرہ دیوتاؤں کی لامحدود وسعتوں کے متاثر کن مرقعے رگ وید میں دستیاب ہیں۔ سوِتا کے بارے میں ایک جگہ یوں کہا گیا ہے۔

"اس کی اونچی، فطری، عمل پذیر، طلائی بانہیں آسمان کے چھوروں تک پھیلی ہوئی ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

उदस्य बाहू शिथिरा वृहन्ता हिरण्यया दिवो अन्तां अनष्टाम्

رگ وید۔ ۷/۴۵/۲

اگنی، اندر اور مرُت وغیرہ دیوتاؤں کی رفتار زمیں اور آسمان میں ہر جگہ ہے اور ان کے اثرات کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ لامحدودیت کا احساس تو حیرت، استعجاب اور مستی وغیرہ شکلوں میں ہوتا ہے تاہم ذہن کو پوری طرح مرتعش، متحرک اور دم بخود کرنے کی صلاحیت محرکِ اساسی کی بے پناہ توانائی اور بے پناہ رفتار میں موجود ہوتی ہے۔ اسی لئے رگ وید میں اندر، مَرُت، اگنی، وَرُنڑ، رُدر وغیرہ حیرت ناک قوتوں کا جوش، خوف ناکی، تیزی اور لامتناہی اثرات وغیرہ کے بہت جاندار اور احساسات میں تحریک پیدا کرنے والے مرقعے ملتے ہیں۔ آریوں کی زندگی کے براہ راست اور حقیقی محسوسات سے مملو یہ مرقعے شعری نقطۂ نظر سے بہت اہم ہیں جوش سے بھرے ہوئے، لپلپاتی ہوئی لپٹوں والے اگنی (अग्नि) کے مناظر رگ وید میں متعدد مقامات پر دستیاب ہیں۔ مثال کے طور پر جنگل میں پھیلتی ہوئی خوفناک آگ کو دیکھ کر شاعر رِشی یوں رقمطراز ہے۔

''خود اپنی خواہش کے مطابق ہوا کے ذریعہ تحریک پاتے ہوئے
اپنی زبانوں (لپٹوں) کے ساتھ چیختے ہوئے، خشک جنگل میں پھیل جاتے
ہو، تغیر سے خالی اور روشنی کی لہروں والے اگنی جب سانڈ کے مصداق
پیڑوں کی طرف لالچ میں جھپٹتے ہو تو تمہارا راستہ سیاہ ہو جاتا ہے۔''

اصل متن یوں ہے۔

वि वातजूतो अतसेषु तिष्ठते वृथा जुहूभिः सृण्या तुविष्वरािः।
तृषु यदग्ने वनिनो वृषायसे कृष्णां त एम रुषदूर्मे अजर।।

رگ وید۔ ۱/۵۸/۴

مرُت سے متعلق رچاؤں میں سیلاب 'رعد' آندھی اور بجلی کی تڑپ وغیرہ کے ہزاروں تابناک مرقعے رگ وید میں موجود ہیں۔ مرُتوں کی تصویر کشی کرتے ہوئے ایک جگہ شاعر رِشی ان

کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں۔

''بجلی کی روشنی والے بہادر، ژالہ باری کرنے والے، ہوا کی رفتار والے، پہاڑوں کو مسمار کرنے والے، بار بار حسب خواہش اولے اور آندھی کے ساتھ بارش کرنے والے، گرجنے والے اور عظیم جوش والے۔'' اصل متن یوں ہے۔

विद्युन्महसो नरो अश्मदिद्यवो वातत्विषो मरुतः पूर्वतच्युतः

अब्दया चिन्मुहुरा ह्रादुनीवृतः स्तनयदमा रभसा उदोजसाः

رگ وید۔ ۳/۵۴/۵

مرُتوں کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے رشی رشاعر سیلاب کا منظر یوں پیش کرتا ہے۔

''تیزی سے بہنے والے پانی کے دھارے دودھ والی گایوں کی طرح آسمان میں پھیل رہے ہیں راستے میں جانے کے لئے آزاد تیز بھاگنے والے گھوڑوں کی طرح دھارے بہہ رہے ہیں۔''

اصل متن یوں ہے۔

ततृदानाः सिन्धवः क्षोदसा रजः प्रसस्रुर्धेनवो यथा।

स्यन्ना अश्वा इवाध्वनो विमोचने वियद्वर्तन्त एन्यः।।

رگ وید۔ ۷/۵۳/۵

اسی طرح شاعر رشی دریا کے خوفناک بہاؤ کا منظر یوں پیش کرتا ہے۔

''سندھ کی گرج زمین سے اوپر اٹھ کر آسمان میں پہنچتی ہے۔ روشنی کی کرنوں سے یہ بہاؤ لامحدود رفتار ظاہر کرتا ہے۔ جس وقت سندھ سانڈ کی طرح زوردار آواز کرتا ہوا بہتا ہے، تو ایسا لگتا ہے کہ بادلوں سے زبردست بارشیں ہو رہی ہیں۔''

رگ وید۔۱۰/۷۵/۳

سَوِتا (सविता) کی عظیم شکل کی عکاسی کرتے ہوئے شاعر رِشی کہہ رہا ہے کہ:۔

''انوکھی کرنوں والا، پاکیزہ سَوِتا، توانائی سے بھرپور، تاریکی سے بھرے ہوئے افراد کے لئے، موتیوں سے مزین، مختلف رنگوں والا، طلائی کرنوں کے سبب بہترین، رتھ پر سوار ہوا۔''

اصل متن یوں ہے۔

अमीवृतं कृशनैर्विश्वरूपं हिरण्यशम्यं जयतो बृहन्तम्।

आस्थादथं सविता चित्रभानुः कृष्णा रजांसि तविषींदधानः।।

رگ وید۔۱/۳۵/۴

اندر (इन्द्र) کے وسیع اثرات کے احساس سے مگن ہوکر شاعر رِشی یوں رقم طراز ہے۔ ''تمہاری روشنی کے ظاہر ہونے پر آسمان کانپ اٹھا، تمہارے غضب کے خوف سے زمین ہل اٹھی، مضبوط پہاڑ بھی کانپ اٹھے، پانی بہنے لگے اور ریگستان میں سیلاب آگیا۔''

اصل متن یوں ہے۔

तव त्विषो जनिमन्तेजत द्यौ रे जदभूमिर्भियसा स्वस्य मन्योः

ऋघायन्त सुभ्वः पर्वतास आर्दन्घन्वानि स्रयन्त आपः

رگ وید۔۴/۱۷/۲

مختصر یہ کہ رگ وید میں فطرت کی عظیم ہستیوں کی جاندار اور فطری دلنشیں تصویر کشی پیش کی گئی ہے۔ فطرت کے عظیم مظاہر کے لئے خوف، حیرت اور عقیدت کے محسوسات ہی رگ وید میں خاص طور پر موجود ہیں۔ یہ محسوسات حسن کے محسوسات سے بھی آمیز ہیں۔

ویدی ادب ہزاروں سال تک پھیلا ہوا ہونے کے سبب یہ بات صاف ہے کہ رامائن کی

تخلیق والمیکِ (वाल्मीकि) کے ذریعہ بہت بعد میں ہوئی ہوگی۔ رگ وید کے زمانے میں آریوں کی اجتماعی زندگی کا جومرکز فطرت کے آزاد ماحول میں پل چکا تھا، وہ رامائن کے عہد میں شہریوں کی زندگی کے معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی ماحول میں موجود ملتا ہے۔ رامائن کے مطالعہ سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ رامائن عہد کی زندگی حالانکہ فطرت کے آزاد ماحول سے پوری طرح الگ نہیں ہوئی تھی لیکن شہری تہذیب کی نشو ونما کے سبب ایک عینی ماحول مستحکم ہو چکا تھا۔ اس لئے پُرانوں (पुराणों) کے برہمن مذہب کی اخلاقیات کے ساتھ ساتھ جاگیردارانہ زندگی کے مقاصد اور حقوق کا تحفظ شعرو ادب میں بھی اپنا مقام حاصل کرتا گیا۔ رامائن کے ہیرو رام میں شاعر والمیکِ نے شائستگی، قوت اور خوبصورتی کا ایک عینی امتزاج پیش کر کے ایک عینی محافظِ اخلاقیات، عینی شہنشاہ اور عینی انسان کی شکل میں رام کو پیش کیا ہے۔ عوامی زندگی کے سبھی عظیم آدرشوں کے مجموعے کی شکل میں رام کے کردار کی مقبولیت کا یہ اثر ہوا کہ بودھوں نے بھی رام کو پہلے جنم میں بدھ کا ہی اوتار ثابت کرنے کے لئے ''دشرتھ جاتک'' (दशरथ–जातक) کی تخلیق پیش کر کے انہیں عینی شکل میں قبول کیا ہے۔ بودھوں کی طرح ہی جینیوں نے بھی رام کے کردار کو بہت اہمیت دی ہے۔ چونکہ رامائن کے ہیرو رام ایک عینی انسان ہیں اور رامائن کا عہد مذہبی اور اخلاقی آدرشوں کے استحکام کا عہد ہے اس لئے زندگی کے سبھی پہلوؤں پر مذہبی اور اخلاقی آدرشوں کے چھا جانے سے رامائن عہد میں معاشرتی ماحول، جذبات کے وفور کے فطری اور آزادانہ اظہار کے لئے اتنا شفاف نہیں رہا جتنا کہ ویدی عہد میں آزاد فطری ماحول تھا۔ اگر ہم ماقبل تاریخ کے انسان کے محسوسات کو فطری حسن، ویدی عہد کے محسوسات کو حیرت ناک حسن سے تعبیر کریں تو رامائن کے عہد کے محسوسات کو انسانی حسن کہہ سکتے ہیں۔ والمیکِ نے رامائن میں فطرت کے مظاہر کی خوبصورتی کی عکاسی میں حیرت ناک کمال دکھایا ہے۔

رامائن میں حسنِ فطرت محرکِ اساسی اور محرکِ مہیج دونوں شکلوں میں ملتا ہے۔ لیکن والمیکِ خصوصی طور پر فطرت کو محرکِ اساسی کی شکل میں بہت زیادہ اہمیت دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے موسم سے متعلق بیانات کی نازک اور شیریں تصویریں دیکھنے لائق ہیں وہ ایک جگہ یوں

رقمطراز ہیں:۔

''خوشی کی زیادتی میں مست جھنکار کرنے والے موروں سے بھرے ہوئے ، بیر بہوٹیوں سے بھرے ہوئے مرغ زاروں، کدم اور ارجن کے درختوں سے خوشبو آمیز خوبصورت جنگلوں کے اندر ہاتھی چہل قدمی کرر ہے ہیں۔ نئے پانی کے دھاروں سے منتشر زرگل والے کنولوں کو چھوڑ کر متوالے بھونرے کیسر سے بھرے ہوئے کدم کے پھولوں کے گچھوں پر ٹوٹ رہے ہیں۔''

اصل متن یوں ہے۔

प्रहृष्टसंनादितवर्हिराानि सशक्रगोपाकुल शाद्वलानि।
चरन्ति नीपार्जुन वासितानि गजाः सुरम्यारिा वनान्तरारिा।।
नवाम्बुधाराहतकेसरारिा द्रुतं परित्यज्य सरोरुहारिा।
कदम्बपुष्पारिा सकेसरारिा बनानि दृष्टा भ्रमराः पतन्ति।।

رامائن، کشکِندھا کانڈ

والمیکِ کے فطرت کے بیان کی خصوصیت سادگی اور کیفیت ہے۔ چتر کوٹ، منداکنی، پمپاسر، پنچوٹی وغیرہ کے بیانات کے علاوہ دریاؤں، پہاڑوں، جنگلوں، پرندوں اور درختوں کے بیان میں انہیں یدِ طولیٰ حاصل ہے۔ باریک مشاہدہ کی بنیاد پر فطرت کے تغیر پزیر رنگ اور شکل، مزاج، اور عمل کے بہت ہی فطری مرقعے پیش کرنے میں والمیکِ کو کمال حاصل ہے۔ مثال کے طور پر:

''سردی کے موسم میں جنگل کا بہت زیادہ پیاسا ہاتھی بہت زیادہ ٹھنڈے پانی کو خوشی کے ساتھ چھوتے ہوئے اپنی سونڈ کو سکوڑ رہا ہے۔''

رامائن ارنڑیہ کانڈ

والمیکِ کی فطرت کی عکاسی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ فطرت اور فطرت سے قرب حاصل کرنے والے کرداروں کے درمیان ایک باطنی تعلق خود بخود پیدا ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں ادراک حسن کے شانہ بشانہ ایک طرح کا ادراکِ انبساط بھی فطری طور پر موجود رہتا ہے۔ یہاں تک کہ غم کی حالت میں بھی فطرت کے عناصر خوشی بانٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہجر کے مارے ہوئے رام مختلف موسموں کے حسن میں کھو کر زندگی کا آزادانہ انبساط حاصل کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ فطرت کے ظاہری جمال کی عکاسی کے ساتھ ہی شاعر نے فطرت کے جذباتی حصے کو بھی بڑی ہی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ متعدد مقامات پر فطرت انسان کی سرگرمیوں اور جذبات کی بنیاد بن کر محرکِ مہیج کا کام کرتی ہے۔ سیتاہَرَن کے موقع پر ساری فطرت، مجبوری، پریشانی اور گھٹن میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہے۔ رام کے سفرِ جنگ کے موقع پر سمندر کی لہریں غضب ناک ہو کر جنگ کے نقاروں کی طرح خوفناک آواز پیدا کرنے لگتی ہیں۔ رام، سیتا اور بھرت وغیرہ کے غم آمیز حالات میں فطرت بھی روتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کئی مقامات پر والمیکِ کرداروں کی نفسیاتی صورتِ حال کی جھلک فطرت میں دکھا کر دونوں کی باہمی قربت کی عکاسی دکھاتے ہوئے نظر آتے ہیں مثال کے طور پر نیلے بادلوں کے درمیان تڑپتی ہوئی بجلی رام کو ایسی دکھائی دیتی ہے جیسے راون کی آغوش میں سیتا تڑپ رہی ہوں۔ اصل متن یوں ہے۔

नीलमेघाश्रिता विद्युत्स्फुरन्ती प्रतिभाति मे।
स्फुरन्ती रावरास्यांके वैदेहीव तपस्विनी।।

رامائن، کشکندھا کانڈ

واضح ہوا کہ رامائن میں والمیکِ فطرت کے مظاہر کی قربت میں اکثر بے خودی میں سرشار نظر آتے ہیں۔ ایسے مقامات پر شاعر نے فطرت کے جمال کو پورے انہماک اور دل بستگی کے ساتھ بہت ہی فطری اور جاندار طریقے سے پیش کیا ہے۔ والمیکِ نے رامائن کے تقریباً ہر باب میں فطرت سے متعلق بہترین شاعری پیش کی ہے۔

اَشوگھوش، والمیکِ کے بعد اور کالداس سے قبل پیدا ہوئے۔ اَشوگھوش کا وطن ایودھیا یا ساکیت تھا۔ وہ برھمن تھے بودھ مذہب کی تعلیمات سے متاثر ہو کر وہ بودھ ہو گئے۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ویدوں کی مذہبی شکل کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس میں موجود شعری اور ادبی محاسن پر لوگوں کی کم نظر گئی تھی ٹھیک اسی طرح بودھ تصانیف، ترپٹک (त्रिपिटक) جو عوامی بولی، پالی میں لکھے گئے، ان میں موجود ادبی محاسن پر نظر کم پڑی اور ان کی مذہبی قدر و قیمت پر ہی زیادہ زور دیا گیا۔ اشوگھوش ویدوں، راماین اور مہابھارت کی قدر و قیمت کو خوب سمجھتے تھے ساتھ ہی پالی کے بودھ ادب کو بھی وہ کھنگال چکے تھے اس طرح انجذاب وقبول کا ایک وسیع پس منظر ان کی شاعری کے ساتھ جڑا ہوا تھا۔ بودھ مذہب کو ماننے کے سبب وہ دنیا کو فانی اور دھوکا سمجھتے تھے مگر حسن کی اہمیت ان کی نظروں میں اتنی زیادہ تھی کہ وہ جمالِ فطرت اور جمالِ انسان کی سحر انگیزی پر دل سے فریفتہ تھے۔ وجہ یہ تھی کہ وہ ایک بڑے شاعر تھے۔ یہاں ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ تھیر گاتھاؤں سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ بودھ بھکشو دنیاوی زندگی سے دور رہتے ہوئے جنگلوں اور پہاڑی غاروں میں شب و روز گزارتے تھے اور روحانی ریاضت میں مصروف رہا کرتے تھے لیکن ان سرگرمیوں کے دوران وہ اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے فطرت کے مناظر کی خوبصورتی میں کھو جایا کرتے تھے۔ جس زمین سے آزاد ہونے کی ریاضت میں وہ مشغول رہتے تھے وہی زمین اپنے مختلف انداز کے حسن پاروں کے ذریعہ اس ریاضت کو قوت عطا کر رہی تھی۔ اشوگھوش کے دونوں تخلیقی رزمیوں یعنی 'بدھ چرتم' اور 'سوندرنند' میں مہاتما بدھ اور بودھ بھکشوؤں کا یہ فطری حبِ فطرت دکھائی دیتا ہے۔ دنیاوی رنگینیوں سے دور رہنے والے شہزادے سدھارتھ جنگل کی خوبصورتی پر ملتفت ہوتے ہوئے دکھائی پڑتے ہیں۔

> ''جنگل کے لالچ سے اور زمین کی رعنائی کے سبب سدھارتھ بہت دور موجود جنگل کے آخری سرے کی طرف گئے اور اس نے پانی کی لہروں کے نشانات کی طرح جتائی کے نشانات سے بھری ہوئی جوتی جاتی ہوئی زمین کو دیکھا۔''

اصل متن یوں ہے۔

स विकृष्टतरां वनान्तमूमिं वनलोभाच्च ययौ महीगुराााच्च।

सलिलोर्मिविकारसीरमार्गां वसुधां चैव ददर्श कृष्यमारााम।।

بدھ چرتم ۔ ۴۰/۵

چوتھے باب میں سدھارتھ کے ذہن میں جنسی احساس کو ابھارنے کے لئے کئی حسینائیں انہیں فطری مناظر کے بیان کے ساتھ دکھائی دیتی ہیں ایک حسینہ ان سے کہہ رہی ہے۔

"آم کی شاخ سے لپٹے ہوئے تلک کے پیڑ کو دیکھو ایسا لگتا ہے کہ:۔
سفید ملبوس پہنے ہوئے کوئی مرد زرد ابٹن لگائے ہوئے کسی خاتون سے ہم آغوش ہو رہا ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

चुतयष्ट्या समाश्लिष्टो दृश्यतां तिलकद्रुमः।

शुक्लवासा इव न स्त्रिया पीतांगरागया।।

بدھ چرتم ۔ ۴۶/۴

ایک دوسری حسینہ سدھارتھ سے کہہ رہی ہے کہ:۔

"نرم شگوفوں سے خوب گھنے اس نئے اشوک کے پیڑ کو دیکھو جو ہماری ہتھیلیوں کی آرائش و زیبائش کو دیکھ کر شرما رہا ہے۔"

اصل متن یوں ہے۔

बालाशेकश्च निचितो दृष्यतामेष पल्लवैः।

योऽस्माकं हस्तशोभा भिर्लज्जमान इवस्थितः।।

بدھ چرتم ۔ ۴۸/۵

بدھ چرتم کی طرح 'سوندر نند' میں بھی فطرت کے مناظر کے مختلف مرقعے سجائے گئے ہیں۔

دسویں باب میں ہمالہ کا فطری حسن بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔

اشوگھوش کی منظر نگاری ایک فطری رنگ و آہنگ لئے ہوئے ہے یہاں کوئی تصنع نہیں ہے۔ ان کی شاعری کے اثرات بعد میں کالِداس نے بھی قبول کئے ہیں۔

والمیکِ اور اشوگھوش کے بعد کالِداس پورے تزک و احتشام کے ساتھ ہمارے سامنے نمودار ہوتے ہیں۔ وہ آچاریہ بھرت کے آٹھوں رسوں کو اپنے ڈراموں اور تخلیقی رزمیوں میں بے مثال فنکاری کے ساتھ اپناتے ہیں۔ جیسا کہ کے.بی. بلپئی فرماتے ہیں۔

"Kalidasa is a poet of highest rank, for whom the soul of poetry is sentiment (rasa), which as such is exalted above mere poetic ornaments"

کے.بی. بلپئی۔ **Similes of Kalidas** ص۔۱

حسن اور شیرینی کے شاعر کالِداس کی تصانیف میں فطرت کا جمال اپنی پوری زیب و زینت کے ساتھ موجود ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کالِداس نے اپنی باریک بینی اور فطرت کے لئے اپنے باطنی لگاؤ کے سبب ہی ایسی تصاویر پیش کی ہیں۔ ان کی تصانیف کے مطالعہ سے معلوم پڑتا ہے کہ انہوں نے ہندوستان کے سارے مظاہرِ فطرت کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا اور انہیں اپنے باطن میں جذب کر لیا تھا اس کا ثبوت میگھ دوت اور رگھو ونش میں ملتا ہے۔

کالِداس اپنی تصانیف میں آنکھوں کے لئے 'روپ' دل کے لئے 'رس' ناک کے لئے گندھ (بو) زبان کے لئے دھونِ (آواز) اور پورے جسم کے لئے لمس (स्पर्श) سے متعلق ایک پوری جمال آفریں دنیا آباد کرتے ہوئے موجود ہیں۔ میگھ دوت کے یہ اشعار اس ضمن میں دیکھنے لائق ہیں۔

दीर्घो कुर्वन्पटु मदकलं कूजितं सारसानां।
प्रत्यूषेषु स्फुटित कमलामोद मैत्री कषायः।।

यत्र स्त्रीराां हरति सुरत ग्लानिमंगानुकूलः।

शिप्रावातः प्रियतम इव प्रार्थना चाटुकारः।।

میگھ دوت (پورو) ۳۳

یعنی اس شہر (اجین) میں متوالے سارسوں کی میٹھی بولی کو دور دور تک پھیلاتی ہوئی، صبح کاذب میں کھلے ہوئے کنولوں کی خوشبو میں بسی ہوئی اور جسم کو سہانی لگنے والی شپرا ندی کی ہوا جنسی عمل سے خواتین کی تھکن کو اسی طرح دور کر رہی ہوگی، جس طرح ہوشیار عاشق میٹھی میٹھی باتیں بنا کر اپنی معشوقہ کی تکان کو دور کرتا ہے۔

بالکل اسی قبیل کے حسب ذیل اشعار ہیں۔

त्वन्निष्यन्दोच्छ्वसित वसुधांगन्ध संपर्क रम्यः।

स्रोतो रन्ध्र ध्वनित सुभगं दन्तिभिः पीयमानः।।

नीचै र्वा स्यत्यु पजि जिग मिषोर्देव पूर्वं गिरिं ते।

शीतो वायुः परिरिामयिता काननोदुम्बरारााम।।

میگھ دوت (پورو) ۴۶

یعنی "وہاں سے چل کر جب تم دیوگرِ پہاڑ کی طرف بڑھو گے تب وہاں دھیرے دھیرے بہتی ہوئی ٹھنڈی ہوا تمہاری خدمت کیا کرے گی، جس میں تمہارے برسائے ہوئے پانی سے خوشی سے سانس لیتی ہوئی دھرتی کی خوشبو بھری رہے گی، جسے چنگھاڑتے ہوئے ہاتھی اپنے سونڈوں سے پی رہے ہوں گے اور جس کے چلنے سے جنگل کے گولر بھی پکنے لگ گئے ہوں گے۔"

اسی طرح تخلیقی رزمیہ کمار سمبھو (कुमारसम्भव) کے تیسرے باب میں کئے گئے موسم بہار کے بیان میں فطرت کے 'روپ' 'رس' آواز اور لمس نیز رفتار یا عملی سرگرمیوں کی مختلف تصاویر تو موجود ہیں ہی کالِداس کی باریک بینی کے حوالے سے ان کی فطرت کے لئے والہانہ محبت کی بھی غماز

ہیں۔ دیکھئے روپ کی تصویر یوں ہے۔

लग्नद्विरेफाजंनभक्ति चित्रं

मुखेमधुश्रीस्तिलंक प्रकाश्य।

रागेरा बालारुरा कोमलेन

चूतप्रवालोष्ठमलंचकारः।।

کمار سمبھو ۳؍۳۰

یعنی ”وہاں اڑتے ہوئے بھونرے، کھلے ہوئے تلک کے پھول اور صبح کے سورج کی سرخی سے چمکنے والے آم کے شگوفے ایسے لگتے تھے جیسے کہ موسم بہار کی زیب وزینت کی شکل میں کسی خاتون نے بھونرے کی شکل میں سرمہ لگا کر اپنی پیشانی پر تلک کے پھول کا تِلک لگا کر اور صبح کے سورج کی نرم سرخی سے چمکنے والے آم کے شگوفوں سے اپنے لبوں کو رنگین کر لیا ہو۔“

رنگ کی تصویر یوں ہے۔

बालेन्दुवक्त्राण्यविकासभवाद्वभुः पलाशान्यतिलोहितानि।

सद्यो वसन्तेन समागतानां, नखक्षतानीव वनस्थलीनाम।।

کمار سمبھو ۳؍۲۹

یعنی ”موسم بہار کی آمد ہوتے ہی ہلال کی طرح ٹیڑھے بہت سرخ نیم شگفتہ ٹیسو کے پھول جنگل میں پھیلے ہوئے ایسے لگ رہے تھے جیسے موسمِ بہار نے جنگلوں کے ساتھ راس رچا کر ان پر اپنے ناخنوں کے نشانات لگا دیئے ہوں۔“

آواز اور رَس کی تصویر یوں ہے۔

चूतांकुरास्वाद कषायकण्ठः पुंस्कोकिलो यन्मधुरं चुकूज।

मनस्विनी मानविघातदक्षं तदेव जातं वचनं स्मरस्य।।

کمار سمبھو ۳/۳۲

یعنی آم کا بَور کھا لینے سے جس کویل کا گلا میٹھا ہو گیا تھا وہ جب میٹھے سروں سے کوک اٹھتی تھی تو اسے سن سن کر روٹھی ہوئی خواتین روٹھنا بھی بھول جاتی تھیں۔

لمس کا مرقع یوں ہے۔

मधु द्विरेफः कुसुमैक पात्रे पपौ प्रियां स्वामनुवर्तमानः

श्रृंगेरा च स्पर्शनिमोलिताक्षीं मृगीमकंडूयत कृष्णासारः

کمار سمبھو ۳/۳۶

یعنی ''بھونرا اپنی پیاری بھونری کے ساتھ ایک ہی پھول کی کٹوری میں زرِ گل پینے لگا۔ کالا ہرن اپنی اس ہرنی کو سینگ سے کھجلانے لگا جو اس کے لمس کے انبساط میں ڈوبی ہوئی آنکھیں بند کیے ہوئے بیٹھی تھی۔''

رفتار اور سرگرمیوں سے متعلق تصویر یوں ہے۔

मृगाः प्रियालद्रममंजरीराां रजः करौर्विघ्नितदृष्टियाताः।

मदोद्धताः प्रत्यनिलाः विचेरुर्वनस्थलीर्मर्मर पत्रमोक्षाः।।

کمار سمبھو ۳/۳۱

یعنی ''آنکھوں میں پیال نام کے پیڑ کے پھولوں کا زرِ گل اڑ اڑ کر پڑنے سے جو متوالے ہرن صاف صاف دیکھ نہیں پا رہے تھے وہ ہوا کے زور سے گرے ہوئے سوکھے پتوں پر پاؤں سے آواز کرتے ہوئے جنگل میں ادھر ادھر گھوم رہے ہیں۔''

رگھوونش (रघुवंश) نام کے تخلیقی رزمیہ کے تیرہویں باب میں سمندر کا بہت ہی خوبصورت

بیان پیش کیا گیا ہے۔ایک تصویر یوں ہے۔

वैदेहि पश्यामलयाद्विभक्तं मत्सेतुना फेनिलमम्बुराशिम।

छायापथेनेव शरत्प्रसन्नमाकाशमाविष्कृत चारुतारम।।

رگھوونش۔۱۳/۲

یعنی "رام سیتا سے کہہ رہے ہیں اے سیتا! جھاگ سے بھرے ہوئے اس سمندر کو تو دیکھو، جسے میرے بنائے ہوئے پُل نے مَلَئے پہاڑ تک دو حصوں میں اسی طرح تقسیم کر دیا ہے جیسے خوبصورت تاروں سے بھرے ہوئے موسم سرما کے کھلے ہوئے آسمان کو کہکشاں دو حصوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔"

ایک دوسری تصویر اس طرح ہے۔

मुखार्परोषु प्रकृतिप्रगल्भाः स्वयं तरंगाधर दानदक्षः

अनन्य सामान्य कलत्रवृत्तिः पिबत्यसौ पाययते च सिन्धुः

رگھوونش۔۱۲/۹

"دیکھو! دوسرے لوگ تو صرف خواتین کے شہد گوں ہونٹوں کا رس پیتے ہیں اپنے ہونٹ انہیں نہیں پلاتے لیکن سمندر اس بات میں بھی دوسروں سے بڑھ کر ہے، کیوں کہ جب ندیاں خودسری سے بوسے کے لئے اپنا منہ سمندر کے سامنے بڑھاتی ہیں تب وہ بڑی ہوشیاری سے لہر کی شکل میں اپنا ہونٹ انہیں پلا دیتا ہے اور ان کے ہونٹ بھی پینے لگتا ہے۔"

کالِداس نے کئی مقامات پر فطرت کے ظاہری حسن میں انسانی جسم اور اس کے حسن خصوصاً خواتین کی خوبصورتی کو بڑے ہی دلاویز پیرائے میں پیش کیا ہے۔مثال کے طور پر یہ تصویر دیکھئے۔

तेषां दिक्षु प्रथितविदिशालक्षराणां राजधानी गत्वा।

सदयः फलम विकलं कामुकत्वस्य लब्धा।।

तीरोपान्तस्त नित सुभगं पास्यसि स्वादु यस्मात्।

सभ्रूभंगं मुखमिव पयो वैत्रवत्याश्चलोर्मि।।

میگھ دوت (پورو) ۲۶

یعنی "وشارڑ دیس کی راج دھانی بھیلسا میں پہنچ کر اے بادل! تمہیں عیش و عشرت کی ہر چیز مل جائے گی؛ کیوں کہ جب وہاں کی سہانی، دل آفریں اور رقص کرتی ہوئی لہروں والی بیتوا ندی کے کنارے گرجتے ہوئے تم اس کا میٹھا پانی پینے لگو گے تب تمہیں ایسا محسوس ہوگا جیسے کہ تم کسی کٹیلے ابروں والی حسینہ کے ہونٹوں کا رس پی رہے ہو۔"

ایک اور تصویر دیکھئے۔

वीचिक्षोभस्त नित विहगश्रेरिा कांची गुराायाः।

संसर्पन्त्याः स्खलितसुभगं दर्शितावर्तनाभेः।।

निर्विन्ध्यायाः पथि भव रासाभ्यन्तरः सन्निपत्य।

स्त्रीराामद्यं प्रराायवचनं विभ्रमो हि प्रियेषु।।

(میگھ دوت پورو)۔ ۳۰

یعنی اُجین کی طرف جاتے ہوئے تم اتر کر اس نروندھیا ندی کا رس بھی حاصل کر لینا جس کی اچھلتی ہوئی لہروں پر پرندوں کی چہچہاتی ہوئی قطاریں ہی کردھنی کی طرح دکھائی دیں گی اور جو اس خوبصورت طریقے سے بہہ رہی ہوگی کہ اس میں پڑا ہوا بھنور تمہیں اس کی ناف کی طرح دکھائی دے گا۔ کیوں کہ خواتین تو چٹک مٹک دکھا کر ہی اپنے عاشقوں کو اپنے عشق کے بارے میں بتایا کرتی ہیں۔"

ایک اور مرقع ملاحظہ ہو۔

वेरााीभूत प्रतनुसलिलाऽसावती तस्य सिन्धुः।

पांडुच्छाया तटरुहतरुभ्रंशिभिर्जीर्रा पर्णोः।।

सौभाग्यं ते सुभग! विरहावस्थया व्यंजयन्ती।

कार्श्यं येन त्यजति विधिना स त्वयैवोपपाद्यः।।

میگھ دوت (پورو)۔۳۱

یعنی دیکھ! نروندھیا ندی کا دھارا تمہارے ہجر میں چوٹی کی طرح پتلا ہو گیا ہوگا اور اس کے کنارے کھڑے ہوئے پیڑوں کے زرد پتوں کے جھڑ کر اس میں گرنے سے اس کا رنگ بھی زرد ہو گیا ہوگا۔ اس طرح اے خوش بخت بادل! وہ ندی اپنے ہجر کی یہ حالت تمہیں دکھا کر یہی بتا رہی ہوگی کہ وہ تمہارے ہجر میں سوکھی جا رہی ہے، دیکھو تم ایسی کوشش کرنا کہ اس بیچاری کا دبلا پن دور ہو جائے (پانی برسا کر اسے بھر دینا)۔"

ایک اور تصویر یوں ہے۔

गम्भीरायाः पयसि सरितश्चेत सीव प्रसन्ने।

छायात्माऽपि प्रकृति सुभगो लप्स्यते ते प्रवेशम।।

तसमादस्याः कुमुदविशदान्यर्हसि त्वं न धैर्यान्मोघी कर्तुं चटुल शफरोद्वर्तन प्रेक्षतानि।।

میگھ دوت (پورو)۔۴۴

یعنی "دیکھو بادل! تمہارے فطری سانولے جسم کا سایہ گمبھیرا ندی کے اس پانی میں پڑا ہوا ضرور دکھائی دے گا، جو دل کی طرح صاف و شفاف ہے۔ جس میں کُمُد کے پھول کی طرح سفید مچھلیاں اچھل رہی ہوں گی، انہیں دیکھ کر تم یہی سمجھنا کہ وہ ندی ہی تمہاری طرف اپنی محبت بھری سیماب صفت چتون چلا رہی ہے۔ اس وقت تم اپنی بے توجہی سے اس کی چاہتوں کی بے عزتی نہ کر دینا۔"

یہ تصویر بھی ملاحظہ کریں۔

सस्याः किंचित्करधृतमिव प्राप्तवानीरशाखं।
हत्वा नीलं सलिलवसनं मुक्तरोधोनितम्बम।।
प्रस्थानं ते कथमपिसखे लम्ब मानस्य भावि।
ज्ञातास्वादो विवृतजघनां को विहातुं समर्थः

میگھ دوت (پورو)۔۴۵

یعنی جب تم گمبھیرا ندی کا پانی پی لو گے اور اس کا پانی کچھ کم ہونے سے اس کے دونوں کنارے نیچے تک دکھائی دینے لگیں گے تب وہاں پانی میں جھکی ہوئی بینت کی بیلیں دکھائی دیں گی جنہیں دیکھنے سے معلوم ہوگا جیسے کہ گمبھیرا ندی اپنے کناروں کی شکل میں اپنے سرین سے اپنے پانی کے ملبوس کے کھسک جانے پر حیا سے اپنی بینت کی بیلوں کے ہاتھوں سے اپنے پانی کے ملبوس کو تھامے ہوئے ہے۔"

یہ تصویر بھی اسی قبیل کی ہے۔

तस्माद्गच्छेर नुकनखलं शैलराजावतीर्णां जन्होः
कन्यां सगरतनय स्वर्ग सोपान पंक्तिम।।
गौरी वक्त्र भृकुटिरचनां विहस्येवफेनैः।
शम्मोः केशग्रहरा मकरो दिन्दु लगनोर्मिहस्ता।।

میگھ دوت (پورو)۔۵۴

یعنی کروکشیتر سے چل کر تم کنکھل پہنچ جانا۔ وہاں تمہیں ہمالہ کی وادیوں سے اتری ہوئی وہ گنگا ملیں گی جنہوں نے زینہ بن کر سگر کے بیٹوں کو سورگ میں پہنچایا اور جن کا سفید جھاگ ایسا لگتا ہے جیسے کہ وہ اس جھاگ کی کھلی ہنسی سے اڑاتی ہوئی ان پاروتی جی کو نظر انداز کر رہی

ہوں جو سوتیا ڈاہ سے گنگا پر ابرو تریر رہی ہوں اور اپنی لہروں کے ہاتھ
چاند پر لٹکا کر شنکر جی کے گیسو پکڑ کر پاروتی جی کو بتا رہی ہوں کہ تم سے
بڑھ کر شنکر جی میری مٹھی میں ہیں۔

اور یہ تصویر۔

तस्योत्संगे प्रराायिन इव स्रस्तगंगा दुकूलां नत्वं।

दृष्टवा न पुनरलकां ज्ञास्यसे कामचारिन।।

या वः काले वहति सलिलोद्गगार मुच्चैर्विमाना।

मुक्ताजालग्रथितमलकं कामिनीवाभ्रवृन्दम।।

میگھ دوت (پورو)۔ ۶۷

یعنی اسی کیلاش پربت کی آغوش میں الکا پوری اسی طرح بسی
ہوئی ہے جیسے اپنے عاشق کی گود میں کوئی خوبرو بیٹھی ہوئی ہو اور وہاں
سے نکلا ہوا گنگا کا دھارا ایسے لگتا ہے جیسے اس خوبرو کے جسم سے سرکی
ہوئی اس کی ساڑی ہو۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ ایسی الکا کو دیکھ کر تم پہچان نہ
سکو۔ اونچی اونچی حویلیوں والی الکا پر برسات کی دنوں میں برستے
ہوئے بادل ایسے چھائے رہتے ہیں جیسے حسیناؤں کے سر پر موتی
گندھے ہوئے جوڑے ہوتے ہیں۔

اوپر کی مثالوں سے ظاہر ہوا کہ کالداس کی شاعری میں فطرت کا حسن محرکِ اساسی کی شکل میں اپنی پوری زیب و زینت کے ساتھ موجود ہے۔ متعدد مقامات پر فطرت انسانی جذبات اور سرگرمیوں کے پس منظر کی شکل میں موجود ہو کر محرکِ اساسی کا کام کرتی ہے۔ فطرت کے محرکات سے متعلق جمال، انسانی جمال اور تہذیب کے حسن کو سنوارنے میں معاون ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کالِداس کے لئے ظاہری فطرت اور باطنی فطرت دونوں باہمی طور پر جڑی ہوئی ہیں۔ ابھگیان

شاکنتلم (अभिज्ञानशाकुन्तलम) کمار سمبھو (कुमारसंभव) اور میگھ دوت (मेघदूत) میں فطرت، انسانی زندگی کی نہ صرف یہ کہ ہم راہی ہے بلکہ حصہ دار بھی ہے۔ ابھگیان شاکنتلم کے چوتھے باب میں سورج اور چاند کے ترتیب وار طلوع اور غروب ہونے کی تصاویر کے ذریعہ شاعر نے انسانی زندگی کے عروج وزوال ہی کا بیان نہیں پیش کیا ہے بلکہ شکنتلا کے مستقبل میں آنے والی مصیبت کی طرف بھی گہرا اشارہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

यात्येक्तोऽस्तशिखरं पतिरोषधीना।
माविष्कृतोऽरुरापुरः सरः एकतोऽर्कः।।
तेजो द्वयस्य युगपद् व्यसनोदयाभ्यां।
लोको नियम्यत इवात्म दशान्तरेषु।।

ابھگیان شاکنتلم ۔ ۲/۴

یعنی ایک طرف جڑی بوٹیوں کے مالک چاند غروب ہونے والے ہیں اور دوسری طرف اپنے سارتھی ارُڑ کو آگے کیے ہوئے سورج طلوع ہو رہے ہیں۔ ان دو ضوبار پیکروں کے ایک ساتھ طلوع اور غروب کو دیکھ کر دنیا کو یہی سیکھ ملتی ہے کہ دکھ کے پیچھے سکھ اور سکھ کے پیچھے دکھ لگا ہی رہتا ہے۔

اسی طرح چاند کے غروب ہونے پر مرجھائی ہوئی کمدنی کی تصویر کو شکنتلا کے مستقبل کے ہجر کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अन्तर्हिते शशिनि सैव कुमुद्वती मे।
दृष्टिं न नन्दयति संस्मरराीय शोभा।।
इष्टप्रवासजनितान्य बलाजनस्य।
दुःखानि नूनमतिमात्र सुदुः सहानि।।

ابھگیان شاکنتلم ۔۳/۴

چاند کے غروب ہو جانے پر اب کمدنی کا پھول آنکھوں کو اچھا نہیں لگتا۔ اس کی زیب و زینت صرف تخیل ہی میں رہ گئی ہے۔ واقعی جن خواتین کے شوہر پردیس چلے جاتے ہیں وہ ہجر کا غم کیسے برداشت کرتی ہوں گی۔

فطرت کے پس منظر کے حسن کی نگاہ سے اگر میگھ دوت کے بیانیہ کی ترتیب سے متعلق فنی نظام کو ہم دیکھیں تو ظاہر ہوگا کہ ظاہری فطرت کی وسعت سے باطنی فطرت کی گہرائی کی طرف زینہ بہ زینہ بڑھتے جانا ہی شاعر کا حقیقی مقصد ہے۔ میگھ دوت کے پہلے آدھے حصے میں (پوروارْدھ) میں کالِداس نے فطرت کی مختلف شکلوں کے حوالوں اور مناظر کا وسیع منظر نامہ پیش کیا ہے۔ اس کے بعد فطرت کے چیدہ اور منتخب مناظر کی خوبصورتی اور عشق کی بستی الکاپوری کا بیان پیش کیا ہے۔ اس کے بعد یکش (यक्ष) کے گھر کے ماحول کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد ہجر کی ماری ہوئی اس کی معشوقہ کی جسمانی اور ذہنی کمزوری نیز کرب کی تصویر پیش کی ہے۔ اور آخر میں مختصراً یکش (यक्ष) کے متاثر کن پیغام کو پیش کیا گیا ہے۔ یہی کالِداس کی شاعری کی معراج ہے۔

کالداس شیو فلسفہ (शैवदर्शन) میں یقین رکھتے تھے اس لئے پرم شِو (परमशिव) یعنی قادر مطلق کو ہی فطرت کے تمام حصوں میں جلوہ فگن دیکھتے ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

या सृष्टिः सुष्टुराद्या वहति विधिहुतं या हविर्या च होत्री।
ये द्वै कालं विधत्तः श्रुति विषयगुराा या स्थिता व्याप्य विश्वम।।
यामाहुः सर्वबीज प्रकृतिरिति यया प्रारािानः प्राराावन्तः।
प्रत्यक्षाभिः प्रपन्नस्तनुभिरवतु वस्ताभिरष्टाभिरीशः।।

ابھگیان شاکنتلم ۔۱/۱

یعنی شو جی (قادر مطلق) پانی کی شکل میں ہمیں براہ راست دکھائی دیتے ہیں جسے برہما نے سب سے پہلے بنایا؛ اس آگ کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جو منتروں کے ساتھ پیش کی گئی ہَوَن کی متبرک اشیا کو قبول کرتی

ہے؛ اس ہوتا کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جسے یگیہ کرنے کا کام ملا ہے،
ان چاند اور سورج کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جو دن اور رات کے اوقات
کا تعین کرتے ہیں اس آسمان کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جس کا وصف لفظ
ہے، اور جو پوری کائنات پر چھایا ہوا ہے؛ اس زمین کی شکل میں دکھائی
دیتے ہیں جو ہر ایک تخم کو پیدا کرنے والی بتائی جاتی ہے اور اس ہوا کی شکل
میں دکھائی دیتے ہیں جس کے سبب سارے جاندار زندہ رہتے ہیں۔ پانی،
ہوا، آگ، ہوتا، سورج، چاند، آسمان اور زمین ان آٹھ براہ راست شکلوں
میں جو بھگوان شِو سب کو دکھائی دیتے ہیں وہ آپ سب کا کلیان کریں۔

کالِداس کے بعد شعرا میں بھارِو (भारवि) بھٹِ (भट्टि) کماروِاس (कुमारदास) اور
ماگھ (माघ) رزمیہ نگار ہیں اور بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ چار شعرا بہت اہم ہیں لیکن ان میں
سے ہر ایک کی ایک ہی تصنیف آج دستیاب ہے۔ بھارِو کے کراتارجنیہ (किरातार्जुनीय) اور
ماگھ کے ششوپال ودھ (शिशुपालवध) کا مواد مہابھارت سے لیا گیا ہے اور بھٹِ کے راوڑ ودھ
(रावरा–वध) اور کماروِاس کے جانکی ہرڑ (जानकी–हररा) کا مواد رامائن سے لیا گیا ہے۔
ان رزمیوں میں شاعری کا وہ فطری حسن موجود نہیں ہے جو کالِداس کی شاعری میں ملتا ہے۔ دراصل
کالِداس کے بعد کے عہد کو عہدِ زوال (Age of Decadence) کہا گیا ہے کیوں کہ اس عہد کی
تخلیقات میں تصنع اور علمیت کا بے جا اظہار، مشکل تخیل اور بیانیہ کا رجحان غالب رہا یہ رجحان
کالداس کے بعد سے لے کر چودھویں صدی عیسوی تک موجود رہا۔

اس طویل عہد میں پرانوں (पुरारााँ) کی طرف بہت زیادہ رغبت رکھنے کے سبب اور شعریاتی
اصولوں کی پاسداری کے سبب اس عہد کے شعرا محدود موضوعات کے ہی اسیر ہو کر رہ گئے۔ ایک وجہ
یہ بھی تھی کہ شاہی درباروں میں شاعری کی تخلیق اور شاعری پڑھنے اور سننے کی روایت نے شعراء کو
فطرت کی کھلی ہوئی بانہوں میں جانے سے روک دیا۔ شعرا بھی عیش پرست ہو گئے فطرت کی سادگی
اور پاکیزگی سے ان کا کوئی علاقہ نہیں رہا۔ یہی سبب ہے کہ اس عہد کے زیادہ تر شعراء کے جنگلوں،

پہاڑوں اور ندیوں وغیرہ سے متعلق بیانات شخصی مشاہدے سے خالی ہیں۔ان کے بیانات اگر ہیں بھی تو پرانی شاعری میں بیان شدہ منظرناموں کے چربے کی شکل ہی میں ہیں۔ان شعراء نے اپنی شاعری میں پربتوں کی حیرت ناک ہیئتوں، ندیوں کی خوفناک ہیئت اور رفتار نیز جنگوں کے خوفناک بیانات اپنے سے قبل کے شعراء کے بیانات کو پڑھ کر پیش کیے۔ظاہر ہے کہ یہ کوششیں فطری خلاقانہ بصیرت سے عاری ہیں۔مثال کے طور پر کراتارجنیہ (किरातार्जुनीय) کے پانچویں باب میں ہمالہ کا بیان اچھی شاعری کی مثال نہیں ہے۔یہاں بھی پہاڑوں سے متاثر بیان پیش کیا گیا ہے۔یہاں تصنع اور تخیلی غیر فطری منظرناموں کی بھرمار ہے۔بھٹی کاویہ اور جانکی ہرڑ جیسے تخلیقی رزمیوں کا بھی یہی حال ہے۔اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ شاعری محسوسات سے یکسر خالی ہے۔

☆☆☆

پراکرت زبان کی لوک شاعری

راج ترنگنی (राज तरंगिणी) کے مصنف کلہن (कल्हण) اسی تصنیف میں رقم طراز ہے۔

"جن بادشاہوں کی بانہوں کی شکل میں درختوں کے سائے میں زمین نے سکون کی سانسیں لیں، سمندر کا کمر بند پہنے ہوئے یہ زمین بے خوف سانس لیتی رہی۔ ایسے بادشاہوں کا نام بھی زمین سے، مٹ گیا کیوں کہ کسی شاعر نے ان کے کردار کو بیان کرنے کی مہربانی نہیں کی۔"

اصل متن یوں ہے۔

भुजवनतरुच्छायां येषां निषेव्य महौजसां।

जलधिरशना मेदिन्यासीदसावकुतो भया।।

स्मृतिमपि नो ते यान्ति क्ष्मापा बिना यदनुग्रहं।

प्रकृतिमहते कुर्मतस्मै नमः कावकर्मरो ।।

ظاہر ہوا کہ شاعر، بادشاہ کی شہرتوں کا محافظ ہے۔ بادشاہوں کے ذریعہ شعراء کی عزت اور ان کے احترام کی روایت اتنی مضبوط ہو چکی تھی کہ شرنگار تلک (श्रृंगार तिलक) کے مصنف نے یہ فرمایا کہ کنول پر بیٹھے ہوئے کھنجن کو اگر خوش قسمتی سے کوئی دیکھ لے تو اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر کا جنم پاتا ہے یا اسی جنم میں شاعر ہو جاتا ہے اور اس مشاہدہ کا ثواب کم ہوا تو وہ مشہور بادشاہ ہو جاتا ہے۔ زور اس بات پر ہے کہ اولیت شاعر کو ہے ثانوی درجہ بادشاہ کا ہے فارسی کے شاعر فردوسی کو جو دائمی شہرت ملی وہ محمود غزنوی کے حصے میں کہاں آئی؟

شرنگار تلک کے وہ مشہور اشعار یوں ہیں۔

ये ये खंजनमेकमेव कमले पश्यन्ति दैवात क्वचित

ये सर्वे कवयो भवन्ति सुतरां विख्यात भूमीभुज :

त्वदवक्त्राम्बुजनेत्रखंजनद्वयं पश्यन्ति ये ये जनः

ते ते मन्मथ बारा जालविकला मुग्धे किमित्यद्भुतमः।।

ظاہر ہے کہ ان روایات سے یہ مترشح ہوتا رہا ہے کہ سنسکرت شعروادب کا غالب حصہ درباری ماحول کا پروردہ رہا ہے، لیکن یہ روایات علاقائی زبانوں کی بھکتی تحریک پر اثر انداز نہیں ہو سکیں تلسی داس، سور داس، ملا داؤد اور ملک محمد جائسی وغیرہ نے درباروں کی نگاہ لطف کو ہمیشہ نظرانداز کیا لیکن یہاں ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا سنسکرت شعراء کی یہ تخلیقی تگ ودو شاہی درباروں تک ہی محدود رہی ہے؟ اس ضمن میں بھرتری ہری (भर्तृ हरि) ویراگیہ شتک (वैराग्य शतक) میں ایک جگہ یوں فرماتے ہیں۔

अग्र गीत सरसकव्य पार्श्वयोदांक्षिरात्याः

पश्चाल्लंलाव्लयररि चाउतग्र हहेरानिाम्।

यदयस्त्येव कुरू भावसास्वादन लम्पटत्वं

नो चेच्चेतः प्रविश सहत निर्विकल्प समाधौ।।

ویراگیہ شتکم۔ ۶۲

یعنی محفل میں سامنے کیفیت پاش شعراء بیٹھے ہوں اور دائیں نیز بائیں بھی معروف شعراء موجود ہوں اور پیچھے کی طرف مگس رانی کرتی ہوئی خوبصورت خواتین کے تعیش آمیز کنگنوں یا چوڑیوں کی آواز آرہی ہو اگر یہی درباری زندگی ہے تو دنیاوی تعیشات کے لئے بے غیرت بن جاؤ یا اے دل بے نیاز ہو کر حب خداوندی میں غرق ہو جاؤ۔

دوسری جگہ فرماتے ہیں۔

पुरा पिद्वत्तासीदुपसमवतां क्लेशहतये

गता कालेनासौ विषयसुखसिद्धयै विषयिराााम्।

इदानीं तु प्रेक्ष्य क्षितितलभुजः शास्त्रविमुखान्

अहो कष्टं सायि प्रतिदिनमधोऽधः प्रविशति।।

ویراگیہ شتک۔ ۲۸

یعنی علم پہلے عارفوں کے سکون کے لئے تھا بعد میں یہ عیش وعشرت میں ڈوبے ہوئے افراد کی تفریح بن گیا اور اب ارض گیتی کے بادشاہ جو مسلسل علم سے دور ہوتے جارہے ہیں، علمیت کا دن بہ دن زوال ہوتا جارہا ہے (ہمارے دور کی صورت حال بھی کم وبیش یہی ہے)۔"

لیکن حقیقت یہ ہے کہ درباری ماحول سے الگ بھی ایک روایت خود بخود نشوونما پا چکی تھی اور اس روایت کے پاسدار سنسکرت کے وہ شعراء تھے جنہوں نے قطعات (मुक्तक) کی شکل میں شاعری کی تخلیق کی اور دوسرے لوک شعراء تھے جنہوں نے عوامی زبانوں یعنی پراکرتوں میں عوامی زندگی سے متعلق گاتھاؤں کو خلق کیا۔ مکتک سے متعلق جو مجموعے آج ہمیں ملتے ہیں۔ ان میں سوکت مکتاولی (सूक्ति–मुक्तावली) کویندر وچن سمچے (कवीन्द्रवचनसमुच्चय) سبھاشت رتن کوش (सुभाषित–रत्न–कोष) سُدکت کرڑامرت (सदुक्तिकराामृत) اور سبھاشتاولی (सुभाषितावली) وغیرہ بہت مشہور ہیں۔ یہ مختصر صنف مکتک (मुक्तक) اس لئے بہت اہم ہے کہ ان میں ہندوستان کے مختلف دیہی علاقوں کی زندگی کا بیان پوری سادگی اور معصومیت کے ساتھ در آیا ہے۔ چرواہوں اور صحرائی زندگی بسر کرنے والے بھولے بھالے افراد، ان کی زندگی، ان کی ثقافت اور ان کی طرز معاشرت سے متعلق مختلف اقسام کی تصاویر ان میں دستیاب ہیں۔ ان مکتکوں کے شعراء میں یوگیشور (योगेश्वर)، ونڈی (दंडी)، ابھنند (अभिनन्द)، شبھانک (शुभांक)، ڈمبوک (डिम्बोक)، شتانند (शतानन्द) لکشمی دھر (लक्ष्मीधर)، شوسوامی (शिवस्वामी)، پرور سین (प्रवर सेन) اماپت دھر (उमापतिधर) گدادھر (गदाधर) وسنت دیو (वसन्त देव)، وَلّو (वल्लरा)، اور ودیا (विदया) وغیرہ کے نام بہت مشہور ہیں۔ ان شعراء کے موضوعات درباری زندگی سے کوسوں دور ہیں۔ لیکن افسوس کی بات ہے کہ ان شعراء میں زیادہ تر گمنام لوک

شعرا کی ساری تخلیقات آج ہمیں دستیاب نہیں ہیں ۔ خوش قسمتی سے مہاراشٹری پراکرت (महाराष्ट्री–प्राकृत) کی گاتھا سپت شتی (गाथा सप्तशती)، جسے راجا ہال نے پہلی یا دوسری صدی عیسوی میں مدون کیا تھا آج ہمارے درمیان موجود ہے۔ ان گاتھاؤں کے تخلیق کاروں میں، پرورسین (प्रवरसेन) سروسین (सर्वसेन)، دیو (देव) مان (मान)، کرن (करा)، اور ایشان (ईशान) وغیرہ بہت مشہور ہیں۔

یہاں یہ امر لائق توجہ ہے کہ فارسی میں بھی گاتھائیں کہی جاتی تھیں۔ ثقافتی دھارا تو ایک ہی تھا مگر انہیں محفوظ کرنے کا باقاعدہ کوئی کام نہیں کیا گیا۔ گاتھا سپت شتی (गाथा–सप्त–शती) میں سات سو گاتھائیں ہیں۔ روایت ہے کہ راجہ ہال نے لاکھوں گاتھاؤں میں سات سو گاتھائیں منتخب کی تھیں۔ ان گاتھاؤں میں ۸۰ گاتھائیں عشقیہ مضامین سے لبریز ہیں۔ یہ گاتھائیں عشق کے معصوم اور فطری جذبات کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اور مذہب نیز ثقافت کے دقیانوسی عناصر کو نظر انداز کرتی ہیں۔ یہ ساری گاتھائیں دیہی معاشرتی اور جنگل میں بسنے والے افراد کی معصوم اور بھولی بھالی زندگی کی عکاسی کرتی ہیں۔

ان گاتھاؤں میں بہت سی ایسی گاتھائیں ہیں جو عاشق اور معشوقہ سے چھپ کر ملنے کی جگہوں سے متعلق ہیں ان گاتھاؤں کے لغوی معنیٰ کچھ اور ہیں لیکن ان کے مجازی معانی اور ہیں، مثال کے طور پر حسب ذیل گاتھا۔

उअरि दरदिटठ थण्णु अरिालुक्क पारावआरां विरूएहिं।

रिात्थराइ जाअवेअरां सूलाहिण्णं व देअउलं ।।

گاتھا سپت شتی ۱/۶۴

اس گاتھا کا لغوی معنیٰ تو یہ ہے کہ رات میں مندر کے اوپر دکھائی پڑنے والی کیل میں چھپے ہوئے کبوتروں کی آواز ایسی لگ رہی ہے جیسے کہ درد سے پریشان مندر ہی تڑپ رہا ہو۔ اس لغوی معنیٰ کا مجازی معنیٰ یہ ہے کہ رات کا وقت ہے، محبوبہ نے اپنے عاشق کو مندر میں ملنے کا اشارہ کیا تھا۔ عاشق حسب ہدایت وہاں پہنچ گیا۔ اس کی آہٹ پا کر مندر کے اوپر رہنے والے کبوتروں نے آواز

کرنا شروع کر دیا۔ معشوقہ جو ابھی گھر کے کاموں میں مصروف تھی مندرا بھی تک نہیں پہنچ سکتی تھی، اسے کبوتروں کی وہ آواز دل کے اضطراب میں تبدیل ہوتی ہوئی محسوس ہونے لگی۔ گاتھا کے شاعر نے یہ نہیں کہا کہ اضطراب کی یہ آواز مندر کی ہے، یا معشوقہ کی ہے یا عاشق کی ہے۔ لیکن یہ تو ظاہر ہی ہو رہا ہے کہ گاتھا کے الفاظ اس اضطراب کو ظاہر کر رہے ہیں جو معشوقہ کے نہ پہنچنے سے عاشق، انتظار کے سبب پیدا ہونے والے اضطراب کو محسوس کر رہا ہے۔ وہیں دوسری طرف کبوتروں کی آواز سن کر گھر میں کام میں مصروف معشوقہ کے قلب میں اٹھنے والے اضطراب کا اظہار بھی ہو رہا ہے۔ یہاں سنسکرت شعریات کے نظریہ صوت (ध्वनि–संप्रदाय) اور پیچیدہ اظہار سے متعلق نظریہ (वकोक्ति–सम्प्रदाय) کی نمائندگی اس گاتھا کے ذریعہ ہو رہی ہے۔ اس گاتھا کی طرح ہزاروں گاتھائیں ایسی رہی ہیں جن میں عاشق اور معشوق اپنے ملنے کی جگہ کا اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

لوک ادب کی اس قدیم روایت کا تخم ہمیں اتھر وید (अथर्ववेद) میں ملتا ہے جہاں حسن اور عشق کے ارضی پہلوؤں کو بڑی ہی سادگی سے ایک خاص اسلوب میں ظاہر کیا گیا ہے۔ ان عناصر کا تتبع پراکرتوں میں ہوا بعد میں یہی عناصر اپبھرنشوں میں بھی قبول کئے گئے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہی عناصر موجودہ اپبھرنشوں یعنی بنگلہ، اسمیہ، اڑیا، میتھلی، مراٹھی، گجراتی، راجستھانی، پنجابی، اودھی، برج اور بھوجپوری میں در آئے۔ ان عناصر کو دکنی اردو نے بھی قبول کیا۔ دکنی شاعری میں سنسکرت کے تتسم الفاظ اور برج نیز اودھی اور پنجابی کے تدبھو (तद्भव) الفاظ کو بھی قبول کیا گیا مگر ہمارے اردو محققین، سہواً ان الفاظ کو ہندی الفاظ کہہ گئے۔ بہر کیف اپنے اس سرمایہ کو ہم اردو والوں نے جان بوجھ کر نظر انداز کیا۔ کاش دکنی کی وہ روایت اور جڑ پکڑتی جس سے کہ اردو میں سامی اور ایرانی روایات کی طرح آریائی روایات کا بھی تحفظ یقینی بنایا جاتا اور اردو کی لسانی جمہوریت اور زیادہ پیچیدہ شکل اختیار کر جاتی۔ بہر کیف گاتھا سپت شتی میں عاشق اور معشوق کے تنہائی میں ملنے کی جگہ کے حوالے سے بہت سی گاتھائیں موجود ہیں۔ ایک گاتھا میں بڑی ہی باریکی سے ملنے کی جگہ کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے۔

मरगअसूईविद्धं व मोत्तिअं पिअइ आअअग्गीओ।

मोरो पाउसआले तराग्गलग्गं उअअबिन्दुं।।

گاتھاسپت شتی ۹۴/۴

اس گاتھا کا لغوی ترجمہ تو یہ ہے کہ:۔

جب بارش کے موسم میں پانی برستا ہے تو گھاس کے ایسے تنکے جن کے اوپر لمبی نوک ہوتی ہے ان کے اوپر موتی کی طرح پانی کا قطرہ ٹھہرا ہوا ہے۔اور پیاسا مور اپنی گردن اونچی کر کے ان تنکوں کے موتیوں جیسے پانی کے قطروں کو پی رہا ہے۔

بظاہر یہ بارش کے موسم کے حوالے سے ایک مرقع پیش کیا گیا ہے لیکن اگر باریکی سے دیکھیں تو ظاہر ہوتا ہے کہ رات میں ملنے کی جگہ کے بارے میں اشارہ کیا جا رہا ہے۔مور پانی کے قطروں کو پی رہا ہے مطلب یہ کہ مور رات میں دیکھتا نہیں پھر گھاس کے تنکوں پر ٹھہرے ہوئے پانی کے قطرے کو وہ کیسے پی سکتا ہے؟ اس لئے شاعر نے مور لفظ کو دانستہ استعمال کیا ہے، اب مطلب یوں صاف ہوا کہ مرغزار میں جو بیل کا منڈپ ہے، اس طرف رات میں کوئی نہیں جاتا، نہ ہی کچھ دکھائی دیتا ہے وہاں بالکل تنہائی ہے، وہیں آ کر ملنا۔

گاتھاسپت شتی میں عشقیہ محسوسات اور جذبات کے مختلف مرقعے دستیاب ہیں۔ چند مثالیں پیش کی جا رہی ہیں۔

तस्स अ सोहग्गगुराां अमहिलसरिसं अ. साहसं मज्झ।

जाराइ गोलाउरो वासारत्तोद्धरत्तो अ।।

گاتھاسپت شتی ۳۱/۲

یعنی وہ عاشق خوش قسمت ہے، جس نے میری محبت کا لطف اٹھایا، اور اس سے ملنے کی میری کھلی ہوئی جسارت، جو خاتون کے لائق نہیں ہے۔ان باتوں کے گواہ دو ہیں اول موسم بارش کی آدھی رات اور اس وقت بہنے والا

گوداوری کا تیز دھارا۔

مطلب یہ کہ عورتیں فطرتاً ڈرپوک ہوتی ہیں ان میں مشکل کام کرنے کی ہمت نہیں ہوتی لیکن میری بات اور ہے کہ میں اپنے محبوب سے برساتی دریا کو آدھی رات میں پار کر کے مل آتی ہوں۔ ہمت کے بغیر کوئی انوکھا نتیجہ حاصل ہونا ممکن نہیں ہے۔

سنسکرت کے مشہور شاعر ماگھ (माघ) نے کہا ہے کہ

''جو ہر لحہ تازہ اور نیا دکھائی دے وہی حسن ہے''

اصل متن یوں ہے۔

क्षरो–क्षरो यन्नवतामुपैति तदैव रूपं रमराीयतायां।

لیکن گاتھا کا شاعر اس سے بھی زیادہ لطیف شعر کہتا ہے۔

जस्स जहं विअ पढमं तिस्सा अंगम्मि शािवडिआदिटठी।

तस्स ताहिं चेअ ठिआ सव्वंगं केरा वि रा दिटठं।।

گاتھاسپت شتی ۳۴/۳

یعنی جس نے اس خوبرو کے جس عضو کو دیکھا بس اسے دیکھتا رہ گیا آخرکار اس کو آسودگی حاصل نہیں ہو سکی۔ پھر بھلا وہ اس خوبصورت خاتون کے دوسرے اعضاء کیسے دیکھ پاتا۔

مطلب یہ کہ اس خوبرو کے پورے حسن کو کوئی بھی دیکھ نہیں پایا۔

حسن کے دیدار کی ایک اور تصویر یوں ہے۔

भिच्छाअरो पेच्छइ राााहिमंडलं सावि तस्स मुहअन्दं।

तं चटुअंअ करंकं दोहरा वि काआ विलुम्पन्ति।।

گاتھاسپت شتی ۶۳/۲

کوئی عاشق اپنی محبوبہ سے ملنے کے لئے ایک سوالی کا سوانگ بھر کر اس کے دروازے پر جا کر پکارتا ہے۔ محبوبہ خود اسے بھیک دینے کے لئے

دروازے پر آ جاتی ہے، کپڑے کی گانٹھ کُھل جانے کے سبب محبوبہ کی
خوبصورت ناف دکھائی دینے لگتی ہے۔ عاشق اس ناف کے گرداب میں
ہی کھو جاتا ہے، دوسری طرف محبوبہ اپنے عاشق کے چہرے کو چکوری کی
طرح ایک ٹک دیکھ رہی ہے۔ اس طرح وہ دونوں اپنے اپنے انبساط میں
خودفراموشی کے عالم میں یوں پہنچ جاتے ہیں کہ ان کے ہاتھوں میں موجود
برتن کے دانے کوّے لے کر بھاگ رہے ہیں مگر ان دونوں کی اس کی کوئی
خبر نہیں ہو پاتی۔

عشق کے جذبہ کے ہاتھوں خودفراموشی کی حالت سے متعلق ایک دوسری گاتھا بھی ملاحظہ فرمائیں۔

उद्धच्छो पिअइ जलं जह जह विरलंगुली चिरं पहिओ।

पावालिआ वि तह तह धारं तुराइं पि तराुएइ।।

گاتھاسپت شتی ۲/۶۱

اولین نگاہ میں ہی عاشق اور معشوقہ کا ایک دوسرے پر فریفتہ ہو جانا اس گاتھا کا موضوع ہے۔ کوئی نوجوان مسافر تھکا ہوا اور پیاسا ہو کر ایک کنویں پر آتا ہے اور وہیں ایک نوخیز حسینہ پانی بھر رہی ہے۔ اس مسافر نے پانی پینے کی خواہش کا اظہار کیا اور چلّو سے پانی پینے لگا۔ پانی پیتے ہوئے اس کی نظر اس نوخیز حسینہ کے چہرے پر پڑتی ہے، حسینہ کی نظر بھی اس نوجوان پر پڑتی ہے دونوں ایک دوسرے کو دل دے بیٹھتے ہیں۔ اس طرح مسافر کی پیاس پانی سے تو جلدی بجھ سکتی تھی مگر اس حسینہ کو دیکھنے کی پیاس اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ نتیجتہً وہ اپنی انگلیوں کو پھیلا دیتا ہے جس سے اسکے چلو میں کم پانی آ رہا ہے دوسری طرف وہ لڑکی اپنے برتن سے گرنے والی دھار کو اور پتلا کر دیتی ہے کیوں کہ وہ خود چاہتی ہے کہ مسافر دیر تک پانی پیتا رہے۔

گاتھاسپت شتی کی بعض گاتھاؤں سے کالداس (कालिदास) جیسے عظیم شاعر نے بھی اثر قبول کیا۔ سبب یہ تھا کہ گاتھاسپت شتی، ہندوستانی غنائیہ شاعری کی ایک مخصوص کڑی کی شکل میں

ہے۔ظاہر ہے کہ اس کا اثر براہ راست یا بالواسطہ اس کے بعد کی شاعری پر پڑا اور اس کا اثر امروک شتک (अमरूक–शतक) اور آریاسپت شتی (आर्या–सप्तशती) پر تو پڑا ہی۔ برج بھاشا کے شاعر بہاری کی ستسئی (सतसई) پر بھی پڑا جسے ہندی والے غلط طریقے سے ہندی شاعر بھی کہہ دیتے ہیں ہمارے اردو محققین خصوصاً گیان چند جین ہندی والوں کے سر میں سر ملاتے رہے ہیں بہرکیف ہم یہ عرض کر رہے تھے کہ کالداس جیسا شاعر بھی گاتھا سپت شتی کی گاتھاؤں سے متاثر تھا۔ ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान–शाकुन्तलम्) کے دوسرے ایکٹ میں کالداس کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

अनाघातं पुष्पं किसलयमलूनं कररुहैनरनाविद्धं

रत्नं मधु नवमनास्वादितरसम।

अखण्ड पुरायानां फलमिह च तद्रुपमनघं न जाने।

भोक्तारं कमिह समुपस्थास्यति विधिः

ابھگیان شاکنتلم۔۲/۱۰

اس شعر میں دشینت (दुश्यंत) شکنتلا (शकुन्तला) کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ

میری سمجھ میں تو اس کا حسن اسی طرح پاکیزہ ہے جس طرح بغیر سونگھا ہوا پھول، ناخنوں سے اچھوتے پتے، بغیر سوراخ کیا ہوا ہیرا، بغیر چکھا ہوا شہد اور بغیر حاصل کئے ہوئے ثواب کا نتیجہ، لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس حسن کو حاصل کرنے کے لئے خدا نے کس کو منتخب کر رکھا ہے؟

یہی بات گاتھا کا شاعر اپنے انداز میں یوں کہہ رہا ہے۔

अच्छेरं व रिाहिं विअ सग्गे रज्जं व अमअपारां व

आसि म्ह तं महूत्तं विरिाअंसरादंसरां तीए

گاتھا سپت شتی ۲/۲۵

یعنی محبوبہ کو برہنہ حالت میں جس دم میں نے دیکھا، وہ لمحہ میرے لئے

زندگی کی حیرت نا کی حصول ثروت، جنت کے عیش وعشرت کا حصول اور
آبِ حیات پینے جیسا انبساط آمیز محسوس ہوا۔

کالِداس نے اسی گاتھا سے متاثر ہوتے ہوئے اپنا شعر خلق کیا تھا۔ یہ شعر انہوں نے بڑی ہی شائستگی اور لطیف معنی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لیکن یہاں غور کرنے کی بات یہ ہے کہ جنت کے عیش وعشرت کا حصول اور آبِ حیات کو پینے جیسی بات کالداس کے شعر میں نہیں ہے۔ لیکن دوسری طرف ثوابوں کے بے مثل نتیجہ کی شکل میں شکنتلا کے حصول سے متعلق ایک لطیف خیال کالداس ہی دے سکتے تھے۔

گاتھا کا شاعر تو فطری شاعر ہے اور وہ اپنی سادہ بیانی جذبات میں ڈوب کر پیش کر رہا ہے۔ ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान–शाकुंतलम) میں دوسری جگہ کالداس نے گاتھا سپت شتی سے متاثر ہو کر ایک شعر کہا ہے مگر وہ گاتھا کی ہمسری نہیں کر سکے ہیں۔ کالداس کا شعر یوں ہے۔

कार्या सैकतलीनहंसमिथुना स्रोतोवहा मालिनी

पादास्तामभितो निषण्णहरिणाागौरीगुरोः पावनाः।

शाखालम्बितवल्कलस्य च तरोर्निर्मातुमिच्छाम्याधः

श्रृंगे कृष्णामृगस्य वामनयनं कण्डूयमानां मृगीम।।

ابھگیان شاکنتلم ۶/۱۷

یعنی سنو! ابھی مالنی ندی بنانی ہے جس کی ریتی پر ہنس کے جوڑے بیٹھے ہوں، اس کی دونوں طرف ہمالہ کی وہ وادی دکھانی ہے جہاں ہرن بیٹھے ہوئے ہوں، میں ایک ایسے درخت کا نقش بنانا چاہتا ہوں جس پر پیڑوں کی چھال کے کپڑے ٹنگے ہوں اور جن کے نیچے ایک ہرنی کالے ہرن کے سینگ سے رگڑ کر اپنی بائیں آنکھ کھجلا رہی ہو۔

اس شعر میں جانور کے شعور اور اس کے باطن میں رم پزیر ہونے والی قربت کی سادگی کی عکاسی کی گئی ہے یہاں کالے ہرن کی محبوبہ ہرنی اپنی بائیں آنکھ کو اپنے پیارے ہرن کے نکیلے

سینگ سے کھجلا رہی ہے۔ ہرن کی آنکھ کی پلک بہت نازک ہوتی ہے جب کہ سینگ نکیلا ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ سینگ ہرنی کے محبوب کا ہے اس لئے فطری طور پر ہرنی کو یقین ہے کہ اس سینگ سے اس کا کوئی نقصان نہیں ہو سکتا۔ کالداس کے اس شعر کے لئے ان کی بہت تعریف کی گئی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ کالداس نے گاتھا سپت شتی سے یہ موضوع اٹھایا ہے۔ گاتھا یوں ہے۔

पाअडिअं सोहग्गं तम्बाए उअह गोट्ठमज्झम्मि।

दुट्ठवसहस्स सिंगे अक्खिउडं कण्डुअन्तीए।।

گاتھا سپت شتی ۵/۶۰

یعنی گوشالہ میں بدمعاش بیل کے سینگ میں گائے اپنی آنکھ کی پلک کھجلاتی ہوئی یہ ظاہر کر رہی ہے کہ وہ اس بیل کی کیسی منظور نظر ہے۔ یا اس کو کسی طرح اس نے اپنے قبضہ میں کر رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ کالداس کا شعر اس گاتھا کے سامنے پھیکا پڑ گیا ہے۔ جنسی جذبے کے فطری بہاؤ میں سیدھے سادے ہرن کو اپنے قبضے میں کر لینا اور اس کے سینگ سے آنکھ کھجلانا تو عام سی بات ہے لیکن اجڈ بیل کو اپنے قبضے میں کر کے اس کے سینگ سے فطری طور سے آنکھ کو رگڑنا خصوصی لگاؤ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

گاتھا سپت شتی میں حسن اور جنسی جذبہ کے اتصال سے پیدا ہونے والے لمس کا اظہار بڑے خوبصورت پیرائے میں مختلف زاویوں سے کیا گیا ہے۔ ایک گاتھا اس ضمن میں ملاحظہ فرمائیں۔

फग्गुच्छणणिद्दोसं केरा वि कद्दमपसाहरां दिण्णं।

थराअलसमूहपलोटठन्तसे अघोअं किराों धुअसि।।

گاتھا سپت شتی ۴/۶۹

یعنی پھاگن کے میلے میں کوئی عاشق اپنی محبوبہ کے سینے پر کیچڑ لگا دیتا ہے، اس کے لمس سے محبوبہ کو جس انبساط کا حصول ہوتا ہے اس سے سینے کے

اگلے حصے سے پسینہ چھوٹ جاتا ہے اور اس سے وہ کیچڑ تھوڑا دھل جاتا ہے
اس صورت حال کو دیکھ کر اس کی سہیلی کہتی ہے کہ پھاگن کے جلسے میں
خراب یا نجس نہ مانے گئے سنگھار کو اگر کسی نے کر دیا تو سینے کے اگلے حصے
سے پھوٹنے والے پسینے سے دھلے ہوئے حصے کو دوبارہ تم کیوں دھو رہی
ہو۔

یہ تصویر صحرا نشین نو خیز لڑکی کے بارے میں ہے کیوں کہ وہاں رہنے والی قبایلی لڑکیاں چولی نہیں پہنتی تھیں اور آج بھی یہی صورت حال ہے۔ اس گاتھا میں اشاریت اپنے شباب پر ہے۔ سہیلی کے طنزیہ جملے سے یہ مترشح ہو رہا ہے کہ اگر تمہارے قلب میں عاشق کے لئے پیار نہ ہوتا تو وہ کیچڑ کیوں لگاتا؟ دوسرے یہ کیچڑ نہیں ہے کیوں کہ یہ عاشق کے ہاتھوں نے لگایا ہے اس لئے یہ تو آرائش کی چیز ہو گئی ہے، یہ خوش قسمتی سب کو کہاں نصیب ہے؟ جو پسینہ اس کیچڑ یا آرائش کو دھو رہا ہے اس سے تو تم فرط انبساط میں ڈوبی ہوئی ہو اسے اور دھونے کا سوانگ کیوں بھر رہی ہو، اسے تم دھونا کہاں چاہتی ہو؟

اس گاتھا میں براہ راست لمس کی تصویر پیش کی گئی ہے، جب کہ ایک دوسری گاتھا میں نقش ہائے پا کے لمس سے عاشق لطف و انبساط میں غرق ہو رہا ہے۔ گاتھا یوں ہے۔

जइ चिक्खल्लभउप्प अपअभिणमलसाइ तुह पएदिण्णं।

ता सुहअ कण्टइज्जन्तमंगमेहिंरा किराो वहीस।।

گاتھا سپت شتی ۱/۶۷

یعنی نوجوان عاشق کیچڑ کو لانگھنے کے لئے جیسے جیسے اچھل کر دور دور اپنے پیر رکھ رہا ہے۔ معشوقہ بھی اس کے پیروں کے نشانات پر پیر رکھتی ہوئی چلی جا رہی ہے۔ عاشق اپنے پیروں کے نشانات پر اپنی محبوبہ کو پیر رکھتے ہوئے دیکھ کر بحر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے، اس کا اس طرح خوش ہونا، راز کو بے پردہ کر دیتا ہے کہ دونوں باہم عشق میں مبتلا ہیں۔ دوسری لڑکی عاشق پر

طنز کر رہی ہے کہ وہ تو کیچڑ سے بچنے کے لئے چھلانگ مار کر تمہارے پیروں
کے نشانات پر پیر رکھ رہی ہے لیکن تم خوش کیوں ہو رہے ہو؟

یہاں اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ تم دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہو۔
ایک لطیف گاتھا یوں ہے۔

जं जं सो णिज्झाअइ अंगोआसं महं अरिाामिसच्छो।

पच्छाएमि अ तं तं इच्छामि अ तेरा दीसंवं।।

یعنی میرا محبوب میرے جس جس عضو کو غور سے دیکھنے لگا ہے شرم کے سبب
میں اسے ڈھک لیتی ہوں لیکن میں یہ بھی چاہتی ہوں کہ وہ میرے ان
اعضاء کو دیکھتا بھی رہے۔

اس شعری روایت کو ہمارا شاعر غزل کی زبان میں یوں پیش کرتا ہے۔

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

ایک اور گاتھا یوں ہے

मरिमो सं गहिआहरघुअसीसपहो लिरालआउलिअं।

वअणं मरिमलतरलिअभमरालिपइण्ण कमलं व।।

۱/۷۸

یعنی جب میں نے اپنی محبوبہ کے ہونٹوں کا بوسہ لینے کے لئے ان لبوں کو
پکڑا تو اس نے اپنا سر اس طرح تھر تھرایا کہ اس کے گھنگھریالے بال بکھر
گئے، اس کا چہرہ دفعتاً زرگل پر تھرکتے ہوئے بھونروں سے بھرے ہوئے
کنول کی طرح دکھائی پڑنے لگا۔

عاشق بتانا چاہتا ہے کہ وہ بوسہ کے کلاسیکی اسلوب کو خوب نبھانا جانتا ہے۔

گاتھا سپت شتی کا شاعر، حاملہ عورت پر گزرنے والی جسمانی صورت حال کو بھی کتنی

خوبصورتی سے پیش کرتا ہے ملاحظہ فرمائیں۔

पोट्टपडिरहिं दुखं अच्छिज्जइ उण्णएहिं होउसा।

इअ चित्तकआगं मण्णे थण्णाणं कसणं मुहं जाअ।।

۱/۸۳

یعنی اس طرح اٹھے ہوئے رہنے کے بعد شکم پر جھک جانے سے بہت تکلیف ہوگی، ایسا لگتا ہے کہ اس فکر سے اس کے سینے کے اوپری حصے کالے پڑ گئے ہیں، صورت حال یہ ہے کہ معشوقہ (بیوی) کی زچگی بہت قریب ہے اس کی سہیلی اس خوف سے کہ بچہ پیدا ہونے کے بعد سینے جھک جانے پر عاشق (خاوند) کہیں اس سے محبت کرنا کم نہ کر دے۔ عاشق کو سمجھا رہی ہے کہ اس کی معشوقہ کے سینوں کے اوپری حصے کالے پڑتے جا رہے ہیں اس لئے تم اس کی پریشانی کو حل کر سکتے ہو۔

ایک دوسری گاتھا میں کرشن اور رادھا کے حوالے سے ایک بڑی ہی لطیف منظر کشی کی گئی ہے۔

मुहमारुएरा तं कण्ह गोरअं साहिआएं अवरोत्तो।

एताणं वल्लवीरा अष्णाण विगोरअं हरसि।

یعنی اے کرشن! گایوں کے کھروں سے اڑتی ہوئی دھول کے ذرے کو رادھا کی آنکھوں سے پھونک کر نکالتے ہوئے تم دوسری گوپیوں کے فخر کو نظر انداز کر رہے ہو، صورت حال یہ ہے کہ شام کو گھر لوٹتی ہوئی گایوں کے کھروں سے اڑتی ہوئی دھول کے ذرے کے رادھا کی آنکھوں میں پڑ جانے کا بہانہ بنا کر کرشن اسے منہ سے پھونک کر نکالنے لگے۔ وہ اسی بہانے رادھا کا بوسہ لینا چاہتے تھے۔ اس طرح انہوں نے دوسری گوپیوں کی اہمیت کو چوٹ پہنچائی۔

گاتھا کا شاعر لطیف جذبات کی عکاسی میں مہارت رکھتا ہے۔ ماں کی ممتا کی ایک دلکش تصویر ملاحظہ ہو۔

तडसठिढअणिडक्कन्तपीलु आरक्खणंक्क दिण्णमणा।

अगरिा अविरिाबाअमआ पुरेरा समं बहइ काई।

۲/۱

ندی کے کنارے گھونسلے میں مادہ کوّا والہانہ انداز میں اپنے بچوں کو پال رہی تھی۔ اچانک سیلاب آ جانے کے سبب جس پیڑ پر وہ گھونسلا تھا وہی گر گیا اور تیز دھارے کے ساتھ اپنی موت کی پروا کئے بغیر اپنے بچوں کو بچانے کے لئے وہ بھی بہنے لگی۔

عورت جب زچگی کے دور سے گزرتی ہے اور تمام تکالیف سے گزرنا پڑتا ہے اس کے محسوسات کی ایک تصویر دیکھیں۔

हासाविओ जराो सामलीअ पढमं पसूअनारााए।

बल्लहवाएण अलं ममत्ति बहुसो भणन्सीए।।

یعنی پہلی بار وہ سہاگن بچہ پیدا کر چکی تو بار بار کہنے لگی کہ مجھے اپنے پیارے کا نام لینا بھی پسند نہیں ہے۔ اس کی اس بات کو سن کر وہاں موجود سبھی لوگ ہنس پڑے۔ کیوں کہ حقیقت یہی ہے کہ عام طور پر پہلی زچگی کے بعد ہر عورت کا یہی تاثر ہوتا ہے مگر بعد میں دونوں خاوند اور بیوی پہلے کی طرح قریب آتے رہتے ہیں اور دوسرے بچے ان کے آنگن میں دھوم مچاتے ہیں۔

اس میں دو رائے نہیں کہ یہ گاتھا پرانے زمانے کے خاندانی ہنسی مذاق کا بہترین نمونہ ہے۔ ایک ہوشیار بیوی اپنے شوہر کو کس طرح باندھ رکھتی ہے ایک گاتھا یوں ہے۔

सालोएँ ब्विअ सूरे धरिराी घर सामिअस्स घेत्तूसा।

सोच्छन्तस्स वि पाए धुअई हसन्ती हसन्तस्स।।

۲۰/۲

یعنی غروب آفتاب سے قبل ہی گھر والی ہنستے ہوتے گھر کے ہنستے ہوئے مالک کے پیر پکڑ کر اس کی خواہش نہ ہونے پر بھی انہیں دھو ڈالتی ہے۔

صورت حال یہ ہے کہ گھر والی کو یہ معلوم ہے کہ اس کا شوہر کسی دوسری عورت میں دلچسپی رکھتا ہے اور اس سے ملنے جاتا ہے، اس لئے گھر والی نے یہ طریقہ اپنایا کہ سورج ڈوبنے سے قبل ہی اپنے خاوند کے پیروں کو دھو کر اسے بستر پر بٹھا دیا۔ دونوں اس بات کو سمجھ کر ہنس رہے ہیں۔ بیوی اس لئے ہنس رہی ہے کہ اس کا خاوند اس کی ہوشیاری سمجھ گیا ہے اور خاوند اس لئے ہنس رہا ہے کہ اسکی بیوی بے وقت اس کا پیر دھو کر دوسری عورت سے ملنے کے لئے روک رہی ہے۔

ان گاتھاؤں میں طرح طرح کی تصاویر ہیں، لطیف مرقعے ہیں، ایک گاتھا یوں ہے۔

ओसरइ धुराइ साहं खोक्खामुहलो पुराो समुल्लिहिइ।

जम्बूफलं ण गेहरााइ भमरो त्ति कइं पढमं डक्को।।

۳۱/۶

یعنی جامن کے پھل پک چکے ہیں، بندر نے انہیں توڑ کر کھانا چاہا لیکن جامن پر بیٹھے ہوئے بھونرے نے بندر کو کاٹ لیا، اس سے بندر یہ سمجھا کہ یہ جامن، کاٹنے والا جامن ہے اس سے وہ زور زور سے چیخ رہا ہے، ٹہنی کو ہلا رہا ہے، ناخنوں سے کھرچ بھی رہا ہے لیکن جامن کے پھلوں کو چھونے کی ہمت اسے نہیں ہو رہی ہے۔

جنگل میں رہنے والی قبائلی ذاتیں زیادہ تر کاشت کاری کے ذریعہ زندگی گزارتی ہیں اور غربت کے سبب ضروریات زندگی کے بارے میں بہت ہی سوچ سمجھ کر فیصلے کرتی ہیں، کاشت کار ماگھ کے مہینے میں بیل خریدتے ہیں کیوں کہ اس مہینے میں بیل سستے بکتے ہیں، بیل خریدنے کے لئے ہی وہ روپیوں کا انتظام کرتے ہیں اور ماگھ مہینے کی ٹھنڈی راتیں بغیر کپڑوں کے گزار دیتے ہیں، ان کی بیویاں انہیں اپنے جسموں سے لپٹا کر راتوں میں انہیں گرمی پہنچاتی ہیں۔ اور انھیں ٹھنڈک سے بچاتی ہیں، اس صورت حال کو ایک گاتھا یوں بیان کرتی ہے۔

विक्किराइ नाहमासम्नि पामरो पाइडिं वइल्लेरा।

रिाद्धूममुम्मुरब्बिअ सामलींअ घराा पडिघ्छनो

۳۸/۳

عرض یہ ہے کہ گاتھا سپت شتی کے لوک شاعر اپنے خطہ اور اپنے معاشرے کی مکمل نمائندگی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، ان کی گاتھاؤں میں حکمراں طبقہ کی خوشامد یا قصیدہ خوانی نہیں ملتی جب کہ اشرافیہ زبان سنسکرت میں یہ عنصر پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہے، ان گاتھاؤں میں گاؤں کے مکھیا یا چودھری اور اس کے بیٹے کا چرچا بار بار ہوتا ہے لیکن یہ صرف ایک عام سی روش کی شکل ہے انہیں کوئی اہمیت نہیں دی جاتی اور وہ معاشرے کے عام انسانوں کی طرح ہی پیش کئے جاتے ہیں۔ ترقی پسند ادب میں عوام الناس کے درد اور ان کے استحصال کو لے کر جو ایک دردمندی کی لہر اٹھی تھی وہ ان معصوم اور فطری مرقعوں سے یکسر خالی ہے۔ حقیقت پسندی بھی صرف نظریات کے برہنہ اظہار تک محدود رہی، اس نہج سے پراکرت کی لوک شاعری اپنی فطری اور معصوم مرقع نگاری کے باعث بہت اہم ہو جاتی ہے اس شاعری کی موجودگی ہمارے لئے باعث فخر ہے۔

اب یہاں اردو قارئین کو یہ تجسس ضرور ہوگا کہ آخر پراکرت زبانوں کو فروغ کب حاصل ہوا؟ اس ضمن میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت کے ارتقاء سے قبل ہندوستان میں زبانیں ضرور رائج تھیں یہ اور بات ہے کہ ان کے بارے میں تفصیلات ہمیں معلوم نہیں ہیں۔ وادیء سندھ کی تہذیب میں جو زبان رائج تھی اس کے رسم الخط کو ابھی پڑھا نہیں جا سکا ہے مگر اتنا تو صاف ہے کہ سنسکرت کے ساتھ ہی ساتھ عوام الناس میں خطہ وار بہت سی پراکرتیں رائج تھیں۔ سنسکرت شرفاء کی زبان تھی۔ سنسکرت کے عظیم مفکر پانِنی (पारिाानि) کے ہم عصر وررُوچی (वररुचि) پراکرت صرف و نحو کے ماہر تھے۔ ان کی کتاب پراکرت پرکاش (प्राकृत–प्रकाश) پراکرت صرف و نحو کی اہم ترین کتاب ہے اس تصنیف میں انہوں نے اپنے زمانہ میں بولی جانے والی چار پراکرت زبانوں کا حوالہ دیا ہے جو یہ ہیں۔ مہاراشٹری (महाराष्ट्री)، پیشاچی (पैशाची)، شورسینی (शौरसेनी) اور ماگدھی (मागधी)۔ ان میں مہاراشٹری، مراٹھی علاقے میں

، پیشاچی ہندوستان کے شمالی اور مغربی علاقے میں قندھار تک، شورسینی برج کے علاقے میں اور ماگدھی، بہار کے علاقے میں بولی جاتی تھی۔ آچاریہ بھرت نے اپنی کتاب ناٹیہ شاستر میں سات پراکرت زبانوں کے نام دیئے ہیں۔

یعنی ماگدھی، اونتجا، پراچیہ، شورسینی، اردھ ماگدھی، واہلیکا، اور دکچھنو اتیا، یہ سات پراکرت زبانیں اپنے دور کی زبانیں تھیں۔ عوام الناس میں بہت سی دوسری پراکرت زبانیں بھی رائج تھیں، جنہیں لکھنے کا رواج نہیں تھا وہ صرف بولی جاتی تھیں، ان ساتوں پراکرت زبانوں کی اپنی اہمیت تھی اس لئے سنسکرت کے ڈراموں میں ان کے تخلیق کاروں نے اپنے کرداروں کے ذریعہ ان زبانوں کے مکالموں کو ادا کرایا ہے۔ جدید ماہرین لسانیات نے پراکرت زبانوں کی تقسیم یوں کی ہے۔ پالی، پیشاچی، چولکا، پیشاچی، اردھ ماگدھی، جین مہاراشٹری، اشوک لپی، شورسینی، ماگدھی، مہاراشٹری اور اپبھرنش۔ ان زبانوں کی بہت سی ذیلی زبانیں بھی موجود تھیں جن کا اب نام ونشان باقی نہیں ہے۔ گوتم بدھ نے پالی میں اپنے نظریات کی تبلیغ کی جینیوں نے خصوصاً شویتامبر جینیوں (श्वैताम्बर) نے پراکرت میں اپنی مذہبی تصانیف کی تدوین کی تو دگمبر جین نے (दिगम्बर जैन) شورسینی پراکرت (शौरसेनी प्राकृत) میں اپنے عقائد کو جمع کیا۔ جینیوں کے ساتھ ساتھ ان کا ہم عصر افسانوی ادب پراکرت میں موجود ہے۔ سنسکرت کے ڈراموں میں نچلے طبقے کے افراد سے جو مکالمے ادا کرائے گئے ہیں وہ پراکرت زبان میں ہیں۔ قطعات (मुक्तक) کی شاعری مہاراشٹری پراکرت میں موجود ہے۔ برہت کتھا (बृहतकथा) پیشاچی پراکرت، (पैशाची प्राकृत) جو شمالی اور مغربی ہندوستان (قندھار تک) میں بولی جاتی تھی، میں لکھی گئی تھی جو نایاب ہے، گوتم بدھ کے بعض ارشادات کھروشٹھی (खरोष्ठी) رسم الخط میں پراکرت زبان کی نمائندگی کرتے ہیں۔

بہر حال، پراکرت زبانوں میں یہ بات پہلے سے ہی مشہور ہے کہ پراکرت، دیہی علاقوں میں بہت مقبول تھی اور نتیجہ یہ ہوا کہ لوک شاعری میں دیہی علاقے کی سادگی اور اس کی شیرینی، پراکرت کی لوک شاعری میں فطری طور پر در آئی۔ اس طرح سنسکرت کے مقابلے میں

پراکرت کی شاعری زیادہ شیریں اور فطری رہی ہے۔ آچاریہ راج شیکھر (राज शेखर) نے اپنی تصنیف کرپورمنجری (कर्पूर मंजरी) میں اپنا خیال یوں ظاہر کیا ہے۔

سنسکرت کی ہیئت روکھی اور کثیف ہوتی ہے، جب کہ پراکرت کی ہیئت لطیف ہوتی ہے جو فرق مرد اور عورت میں ہوتا ہے وہی فرق ان دونوں زبانوں میں موجود ہے۔

اصل متن یوں ہے

परुसा सक्कअबंधा पाउअबंधो विहोइसुअमारो।

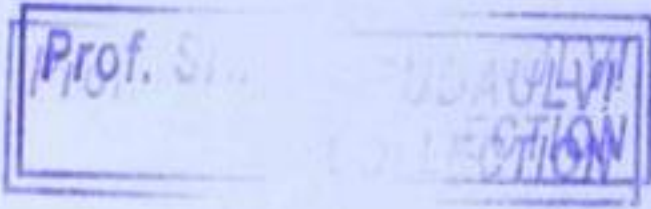
पुरिसमहिलाणं जेम्तिअमिहंतरं तेत्तिअमिमाणं।।

بہر کیف لسانی نقطۂ نظر سے ہندوستانی زبانوں کی تقسیم تین زمانوں پر محیط ہے۔ اولین عہد ۲۰۰۰ق۔م۔ یا ۱۵۰۰ق۔م۔ سے لے کر ۶۰۰ق۔م۔ تک پھیلا ہوا ہے اس عہد میں قدیم پراکرتیں، ویدک سنسکرت اور پانی کے عہد کی سنسکرت شامل ہیں۔ دوسرا عہد عہد وسطیٰ کی ہندوستانی زبانوں کا ہے یہ عہد چھٹی یا پانچویں صدی ق۔م۔ سے دسویں یا گیارہویں صدی عیسوی سے لے کر آج تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں اپبھرنش، بھوجپوری، میتھلی، برج، اودھی، راجستھانی، گجراتی، مراٹھی، بنگلہ، اڑیا، پنجابی، سندھی، کاشمیری، اسمیا، نیپالی، اردو اور ہندی آتی ہیں۔ پراکرت زبانیں عہد بہ عہد اپبھرنشوں میں تبدیل ہوئیں۔ ظاہر ہے کہ ایک طویل زمانے کا یہ لسانی ورثہ بہت اہم ہے۔ اس کا ایک اپنا سادہ اور مٹھاس بھرا ہوا انداز اور مزاج رہا ہے جس کی ایک ہلکی سی جھلک پراکرت (مہاراشٹری) لوک شاعری کے حوالے سے سطور بالا میں پیش کی گئی ہے۔

☆☆☆☆

استفادہ

سنسکرت

۱۔ رگ وید
۲۔ راماین
۳۔ بدھ چرتم
۴۔ سوندرنند
۵۔ ابھگیان شکنتلم
۶۔ رگھوونش
۷۔ کراتارجنیم
۸۔ میگھ دوت
۹۔ کاولنکار......آچاریہ بھامہ
۱۰۔ کاویاورش......آچاریہ دنڈی
۱۱۔ کاویالنکار......آچاریہ رورٹ
۱۲۔ ساہتیہ درپن......آچاریہ وشوناتھ
۱۳۔ کاویالنکارسارسنگرہ......آچاریہ بھتو دبھٹ
۱۴۔ کاویالنکارسوتر......آچاریہ وامن
۱۵۔ دھونیالوک......آچاریہ آنندوردھن
۱۶۔ وکروکت جیوتم......آچاریہ کنتک
۱۷۔ کاویہ میمانسا......آچاریہ راج شیکھر
۱۸۔ واکیہ پدیہ......بھرتری ہری
۱۹۔ ناٹیہ شاستر......آچاریہ بھرت
۲۰۔ مالوکا گنی مترم......کالداس

۲۱۔ کاویہ پرکاش......آچاریہ ممٹ

۲۲۔ دش روپک......آچاریہ دھننجے

۲۳۔ کاویالنکارورت......آچاریہ دھننجے

۲۴۔ النکارکوستبھ......آچاریہ رُیک

۲۵۔ کاویالنکارسروسو......وشویشور پنڈت

۲۶۔ کولیانند......اپّید یکشت

۲۷۔ چندرالوک......جے دیو

۲۸۔ مرچھ کٹکم......شودرک

ہندی

۱۔ بانڑ بھٹ کی آتم کتھا......ڈاکٹر ہزاری پرساددویدی

۲۔ مانڑ بھٹ کا ساہتیک انوشیلن ......ڈاکٹر امرناتھ پانڈے

۳۔ بھارتیہ کاویہ چنتن میں شبد......ڈاکٹر امرناتھ سنہا

۴۔ کوِاورکاویہ شاستر......ڈاکٹر شریش چندر پانڈے

۵۔ ساہتیانُشاسَنم......آچاریہ سیتارام چترویدی

۶۔ دلت ساہتیہ کا شوندریہ شاستر......اوم پرکاش والمیک

۷۔ ہندی ساہتیہ کا آدھا اتہاس......ڈاکٹر سمن راجے

۸۔ سنسکرت آلوچنا......آچاریہ بلدیو اُپادھیائے

انگریزی

....

1. Word Literature-Molton

2. English Epic and Herioc peotry-M.M Dixon

3. The Outline of Literature. Vol.1- Jhon Drink Water

4. Ramcharitra of Abhinanda -Edited

by Ramaswami shastri Sheromani

5. Aristotle's Theory of poetry and fine arts -S.H. Butcher

6. The Epic -L. Abercerombie

7. A Preface to Paradise Lost - G.S. Lewis

8. The History of Sanskrit Literature -A. beniedale kieth

9. BAN BHAT -K. krishnamoorti

10. Aesthetics - B.Croce

11. The Analysis of Art - Parker

12. Indian Wisdom - Sir M. Monier Williams

13. The History of Indian Literature, Vol.3 Part 1 - Winternitz

14. Sanskrit Drama - Keith

15. The Classical Drama of India - Henry W. Wales

....

SANSKRIT SHAIRI
by
AMBAR BAHRAICHI

سنسکرت زبان و ادب سے ہماری ہند آریائی تاریخی و تہذیبی شناخت قائم ہے۔ اس زبان میں ادب کا جو تخلیقی سرمایہ ہے وہ یوں تو گراں مایہ ہے ہی لیکن ادبی شعریات کے حوالے سے کئی اہمت ادبی رویے بھی نقد ادب کے لئے نشان راہ ہیں۔ عنبر بہرائچی اردو کے ایسے پہلے نقاد ہیں جنھوں نے سنسکرت شعریات کے تنقیدی تناظرات و معیارات کی بازیافت کی اور اردو زبان و ادب میں ان کا باضابطہ بھرپور تعارف کرایا۔

عنبر بہرائچی نے اپنی مشرقی قدروں سے وابستگی کی بنیاد پر سنسکرت شعریات کی دید و دریافت میں نہایت عالمانہ، ناقدانہ اور دانشورانہ طریقہ ٔ کار اپنایا ہے۔ اس ضمن میں ان کی تین کتابیں اردو زبان و ادب کے سرمایہ ٔ نقد و نظر میں اہم ترین اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اگر ''سنسکرت شعریات'' ان کے ذہنی اور تہذیبی آفاق کا روشن استعارہ ہے تو ''سنسکرت بوطیقا (چند جہات)'' ان کی علمی و ادبی یافت کا منطقہ اور ''آنند وردھن اور ان کی شعریات'' نابغہ ٔ روزگار آنند وردھن کے افکار و نظریات، شعریاتی تصورات و تفسیرات اور ادبی تعبیرات کا متوازن علمی و ادبی تجزیاتی مطالعہ جو آج کی نئی ادبی فکریات کے تناظر میں اردو تنقید کے لئے لمحہ ٔ فکریہ بھی۔

ان کی زیر نظر تصنیف ''سنسکرت شاعری'' ان معنوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے کہ اس میں عنبر بہرائچی نے ایسے مواد جمع کر دیے ہیں جو سنسکرت شاعری کے حوالے سے اس کے پس منظر اور اس کی باطنی خصوصیات سے متعلق ہیں۔ اس میں اس شاعری سے بھی گفتگو کی گئی ہے جس کی روشنی میں سنسکرت شعریات کے اصولوں کو مرتب کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں سنسکرت شاعری میں تصور حسن، تصور عشق، مناظر فطرت کا مطالعہ تو پیش کیا گیا ہے، ساتھ ہی ساتھ سنسکرت کی بصری شاعری بحوالہ ڈرامہ، نثری اور رزمیہ شاعری پر بھی مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ ایک باب میں انھوں نے سنسکرت کی ہم عصر پراکرتی لوک زبان کی شاعری پر گفتگو اس لئے کی ہے کہ پراکرت کی لوک شاعری آنند وردھن اور راج شیکھر کی نظر میں سنسکرت کی بہ نسبت زیادہ اہم تھی۔ اس طرح ایک باب میں آچاریہ راج شیکھر کے ان افکار و خیالات کو پیش کیا ہے جو شاعری کی تعلیم و تربیت کے لئے جزو خاص ہے اور جن کا اطلاق دنیا کی ہر بڑی زبان کے شعراء پر، ان کی ذہنی تربیت کے لئے لازمی ہے۔ اس کتاب میں اس شاعری کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے جو پہلے سے متعین اصول ہائے نقد کی روشنی میں لکھی گئی۔

خوشی کی بات یہ بھی ہے کہ عنبر بہرائچی ایسے کام خاموشی اور یکسوئی کے ساتھ بغیر کسی اشتہاری مہم کے لگاتار کرتے آ رہے ہیں۔ ابھی ان سے بہت ساری توقعات وابستہ ہیں۔

PAHCHAAN PUBLICATIONS
1, Baran Tala, Allahabad - 211003
Phone : 0532-2260225